قصيدة النثر

سوزان برنار

ترجمة : راوية صادق

مراجعة وتقديم : رفعت سلام

الجزء الأول

شرقيات

قصيدة النثر

من بودلير حتى الوقت الراهن

هذه ترجمة لكتاب

LE POEME EN
PROSE DE BAUDELAIRE
JUSQU'A NOS JOURS
Suzanne BERNARD
Librairie NIZET, Paris, 1994

قصيدة النثر
من بودلير حتى الوقت الراهن
(الجزء الأول)
سوزان برنار

ترجمة : راوية صادق
مراجعة وتقديم: رفعت سلاّم

دار شرقيات للنشر والتوزيع
٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي
الرقم البريدي، ١١١١١ باب اللوق ، القاهرة
ت : ٣٩٠٢٩١٣ س.ت : ٣٦٩١٩٨

تصميم الغلاف : ذات حسين

لوحة الغلاف : كازيمير ماليڤيتش

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع

المركز الفرنسي
للثقافة والتعاون
قسم الترجمة والنشر

رقم الإيداع : ٩٧/٤١١٠
الترقيم الدولي : ISBN 977-283-038-8

سوزان برنار

قصيدة النثر

من بودلير حتى الوقت الراهن

ترجمة : راوية صادق

مراجعة وتقديم: رفعت سلام

الجزء الأول

دار شرقيات للنشر والتوزيع

هذا الكتاب .. وقصيدة النثر العربية

بقلم: رفعت سلاّم

لكتاب (**قصيدة النثر منذ بودلير إلى الوقت الراهن**) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية، منذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٥٨ بباريس. بل ربما كانت فاعليته - عربياً - أعمق وأفدح من فاعليته فرنسياً، في مجاله الحيوي الأصلي، برغم عدم صدور ترجمة له حتى الآن [١] - بالعربية (مفارقة تضيء - في بعض وجوهها - آليات التفاعل الثقافي، وأشكالها العربية). وطول هذه السنوات - قرابة أربعين عاماً - ظل الكتاب هاجساً أساسياً لدى شعراء "الحداثة" العربية. غائب حاضر، في آن. غائب بالفعل، حاضر بالقوة. لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى نسيان، بقدر ما يفضي إلى التشبث بالغائب، ليصبح غيابه حضوراً فادحاً، بلا غفران. إنه نوع من "المهدى المنتظر".

لعلهم آحاد - فحسب - من اطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية، حتى الآن [١]. وكان لكل منهم أن يوظفه لحسابه الشعري، أو النقدي، أو - حتى - العقائدي؛ دون أن يبيحه أحد منهم - بكامله - للآخرين (هل يمثل ذلك شكلاً من معادلة المعرفة = سلطة؟). ما من ترجمة، ما من قراءة نقدية، ما من عرض للمحتويات. اسم بلا جسد، وعنوان يرد في الإحالات المرجعية القليلة، ولا كتاب. واسم مؤلفته يعرفه الجميع - من الأجيال الشعرية كافة - دون معرفة بكتابها ذاته. وشذرات من المقدمة تتحول إلى مواصفات جاهزة، مجردة، ومطلقة لقصيدة النثر، "صالحة لكل زمان ومكان".

(١)

في العدد ١٤ من مجلة "**شعر**" البيروتية (ربيع ١٩٦٠)، ترد الإشارة الأولى إلى الكتاب، في مقال لأدونيس حمل عنوان "**في قصيدة النثر**" [٢]. واستناداً إلى الكتاب - إلى مقدمته الموجزة، بالتحديد - يقترح أدونيس المصطلح، ويطرح خصائص قصيدة النثر، والتمايزات الأساسية بين "النثر الشعري" و"قصيدة النثر":

"ليس للنثر الشعري شكل، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك، هو روائي وصفي يتجه دائماً إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي. ولذلك، يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، وتنفسح فيه وحدة التناغم والانسجام.

أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء. ذات وحدة مغلقة. هي دائرة أو شبه دائرة. لا خط مستقيم. هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن.. هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة".

أما خصائص "قصيدة النثر" التي تستكمل التمايز بينها وبين "النثر الشعرى" ،فتتحدد – لديه – في ثلاث:

أ – يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضوياً، مستقلاً. تكون ذات إطار معين. وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة. فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر.

ب – هي بناء فني متميز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية.. فهناك مجانية في القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

ج – الوحدة والكثافة. فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.

كانت المرة الأولى – في الكتابة العربية – التي تطرح فيها "قصيدة النثر" بهذه الدقة؛ ولعلها المرة الأخيرة. لكن المقالة تعتمد – بصورة مطلقة – على ما كتبته "سوزان برنار" في مقدمتها، بلا إضافة ذات بال، ودون اختراق للآفاق الشاسعة العميقة التي فتحتها، وأوغلت فيها وراء القصيدة.

ذلك ما يشدد عليه – أيضاً – الناقد محمد جمال باروت، في دراسته المهمة (الحداثة الأولى)[٣]، فيما يرصد – بالإضافة – احتدام الجدل حول قصيدة النثر، في الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة "شعر" في ربيع ١٩٦٠، على إثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر. وبموجب التمييز بين قصيدة النثر والقصيدة المحررة من الوزن والقافية، الذي أثارته قراءة أطروحة سوزان برنار، والقسم الذي يحمل عنوان "قصيدة النثر والشعر الحر"، اعتبرت حركة مجلة "شعر"، مثلاً، إنتاج محمد الماغوط في ديوانه"حزن في ضوء القمر" شعراً حراً لا قصائد نثر.

موقف جماعي إجماعي من الكتاب، باعتماد مفاهيمه وتبنيها – من قبل واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية في القرن العشرين – اعتماداً مطلقاً، ليتحول إلى "إنجيل" الجماعة المقدس.

ومنه تُستمد أحكام التقويم بشأن الأعمال الشعرية، بوصفه مرجعاً وحيداً، وتستخرج أسلحة الهجوم والدفاع - كترسانة مدججة. ولا مرجعية أخرى للحركة. والعلاقة به قائمة على استظهاره ونسخه.

لذا، لم يكن لأنسي الحاج - في مقدمة ديوانه **(لن)** ١٩٦٠ - سوى أن يكرر أدونيس، في استعادته الحرفية لمفاهيم ومصطلحات سوزان برنار:

"يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافراً. وإنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" للكاتبة الفرنسية سوزان برنار [٤]. لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر؛ أي قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانية" [٥].

نصَّان سيتحولان إلى مصدر للأفكار الشائعة عن قصيدة النثر، لدى الأجيال الشعرية التالية، الخارجة على النسق الشعري العام. نصَّان مرجعيان ينطويان - رغم كل شيء - على مفاهيم محددة، متماسكة، تجيب عن أسئلة الحد الأدنى، بما حولهما - تاريخياً - إلى "مانيفيستو" لقصيدة النثر العربية، سيدخل دائرة المحفوظات المقررة على الشعراء القادمين.

لكن النصين افتقرا - طوال السنوات التالية - إلى أية إضافة إيجابية، أو تطوير نقدي منهجي، لما ورد بهما، سواء من الشاعرين - أدونيس والحاج - أو من غيرهما (إذا ما نحينا جانباً بعض المقالات التي لا تزيد عن "إعادة إنتاج"). ثمة كتابات مهمة - بالتأكيد - في "حداثية" الشعر العربي المعاصر، وآفاقه المختلفة، انطوت على مفاهيم ورؤى تجاوز ما كان مستقراً في الوعي الرومانتيكي والوعي "الواقعي الاشتراكي"؛ لكن "قصيدة النثر" - من حيث هي موضوع خاص، ذي إشكالات نوعية خصوصية - ظلت بمنأى عن المقاربة، مرة أخرى.

أسئلة أليمة، ولا إجابات، أفدحها سؤال "الإيقاع". والقصيدة تكسب - إبداعياً، عربياً - أرضاً جديدة، ولا ضوء وحيداً.

موجة عارمة في إبداع قصيدة النثر طوال الستينيات والسبعينيات، جرفت معها- إلى هذا الحد أو ذاك - بعضاً من أساطين الكتابة "التفعيلية" [٦]. أصبحت القصيدة واقعاً شعرياً متزايد الحضور، ولا رؤية نظرية، لا ترجمةً، ولا اجتهاداً.

لذا، يقف النصان نُصباً من علامات الاستفهام والتعجب معاً، شاهداً نموذجياً على وضعية ثقافية بكاملها، متكررة في تاريخنا الثقافي.

وخارج النصين، سيؤمم أدونيس -لعشرين عاماً تالية - مصطلحات "سوزان برنار" حول الشعر: الكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النبي.. إلخ، لتشكل مرتكزات خطابه الكتابي؛

فتنتقل – من جديد – عبره، إلى الآخرين، دون إحالة – هذه المرة – إلى المصدر، أو معرفة بـه.

فاعلية "سوزان برنار" – في الشعرية العربية الحداثية – فاعلية تأسيسية للنظري، عبر جماعة "شعر" أولاً، ثم من خلال أدونيس ثانياً. فاعلية بالوساطة، لا بذاتها. ولأنها كذلك، فهي منقوصة ومجتزأة؛ لأن أداة الفاعلية – الكتاب – لم يُسمح لها بالحضور الذاتي، المباشر، والمكتمل، في ذاتها؛ وإنما انحصر دورها في استخدامها الموجه، في توظيفها من قبل "الجماعة" وبعض شعرائها. وهو توظيف اختصرها – وهي الشاسعة الشاهقة – إلى بعض أفكار لا تخرج عن الصفحات الأولى. وهي فاعلية ملتبسة – من بعد – لاختلاطها بفاعلية أدونيس الشعرية والثقافية.

أما مصادفة صدور الكتاب في العام التالي – مباشرةً – لعام تأسيس مجلة "شعر" (١٩٥٧)، فهي مصادفة مدهشة، ونادرة، في التواريخ الأدبية. كأنه قد صدر من أجلها، ومن أجل قصيدة النثر التي كانت تتأسس في اجتماعاتها، وعلى صفحاتها.

فهل هي مصادفة أيضاً أن تخلو الأعداد الثلاثة عشر الأولى من "شعر" من أية مقاربة لقصيدة النثر، قبل طرح بعض أفكار الكتاب في مقالة أدونيس (العدد ١٤)؟

كأنما المجلة والجماعة كانتا في انتظاره، من أجل تأسيس نظرى لقصيدة النثر.

ما أكثر الأسئلة.

وما أقل الإجابات.

(٢)

للقاهرة – شعرياً – سياق آخر، في الزمن نفسه.

يضيء السياق كتابان أساسيان، كل منهما عمدة في مجاله، يكشف منحىً كاملاً من "الشعرية" المهيمنة في الستينيات المصرية، وربما العربية.

الأول: (الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) للدكتور عز الدين إسماعيل. وهو "المرجع" – ربما – في موضوعه، لدى الكثيرين، حتى الآن، رغم تقادم العهد بمنهجه النقدى ورؤاه النظرية (ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦).

ولن نعثر – مرةً واحدة – على مصطلح "قصيده النثر"، أو ما يشير إليها، على امتداد أكثر من أربعمائة صفحة من القطع الكبير. كأنه وكأنها ليسا من "قضايا الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية". لا إشارة واحدة.

هو محاولة لرصد "الشائع"، المهيمن العمومى، في الشعر "المعاصر"، ولا موضع للاستثناء، والخارج عن المجرى العام والهيمنة.

وقد اتسعت الطبعات التالية لتذييلات تلاحق الأجيال التالية، وصولاً إلى أهم الأعمال الشعرية في التسعينيات، لكنها احتفظت بالموقف نفسه من "قصيدة النثر" - من حيث هي قضية نقدية وإبداع شعري، معاً.

سنجد - في المتن والتذييلات - أسماء صلاح عبد الصبور والبياتي وحجازى والسياب ونازك الملائكة، لكننا سنجد أيضاً أسماء عواد ناصر وسعدى على السند ورعد عبد القادر وفوزى خضر. لكننا لن نعثر على اسم "أنسي الحاج" ولا "شوقي أبو شقرا"، على سبيل المثال.

نعثر على اسم "أدونيس" مرتين، على سبيل الحصر: " فقد استطاع أدونيس أن يشتق لنفسه لغةً خاصة، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجماً شعريا واضح التميز " (٧).لكن اللغة - لدى ناقدنا القدير - لا تحيل إلاَّ إلى ذاتها، لا إلى خصوصية تجربة أدونيس في "قصيدة النثر". لغة، في ذاتها، منقطعة عن التجربة الشعرية. وترد الإشارة الثانية بصدد الحديث عن تطور "معمارية القصيدة الجديدة" على أيدى الشعراء في الاتجاه الدرامي (٨). وعلى النهج نفسه، تبدو "قصيدة النثر" خارج معمارية القصيدة الجديدة وتطورها. موضوع خارج الموضوع.

والصمت المطبق، المطلق، يثير التساؤلات. أهو حكم نقدي ما - بالسلب الصامت - على "قصيدة النثر"؟ أم إنها القصيدة الحافلة بالمتفجرات النظرية والمآزق النقدية؟

"هذا كتاب شئت به أن أشارك في تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربي، بأن أستعرض **كل** القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التي أثيرت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر.." (٩).

لكن ما جرى - تطبيقياً - لم يخرج عن التجاهل التام لواحدة من أهم الحركات الشعرية العربية، كأن وجودها مرادف للعدم.

محاولة للنفي خارج الذاكرة الثقافية، أم هروب من العجز الذاتي عن المواجهة النقدية؟ تساؤلات عصية يطرحها، أيضاً - الكتاب **الثاني** - ولننتبه إلى العنوان: (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر)، للدكتور عبد الغفار مكاوي (١٠): بودلير ورامبو ومالارميه، ولا قصيدة نثر. تحليل دقيق، ثاقب، لرؤية العالم لديهم، وتحليل مرهف - فكرياً - للعالم الشعري، دون تطرق ذي بال إلى بنية العمل الفنية. وتحدد "إشراقات" رامبو باعتبارها "مجموعة القصائد

النثرية"[11]، فحسب. ولا سؤال في تلك "القصائد النثرية"، وماهيتها الإبداعية، ولا بنيتها الفنية.

هو منطق الحذف والاستبعاد. ليس المنطلق ماهو كائن كينونةً فاضحة في الواقع - واقع الشعر العربي، أو الفرنسي- بل ماهو كائن في العقل النقدي، أو ما يراد له أن يكون. وتتحقق إرادة هذا العقل واقعياً بأن يُحذف الواقعي - أوبعض عناصره الحيوية - وأن يستبدل به، أو بها، ما هو ذهني. يتحول الواقع الشعرى - بذلك - إلى واقع ذهني ، محكوم بإرادة الناقد، وذوقه الفنى، وتوجهاته الإيديولوجية الشعرية. حذف واستبعاد - من ناحية - وتضخيم وتزيُّد من ناحية أخرى، لسد الفجوات الناجمة عن الحذف الإرادى. ما من طرح للقضية ذاتها، وإبداء الموقف منها - نقدياً - بما قد يفندها، من وجهة نظر الكاتب؛ بل الصمت المطبق، المطلق. فطرح القضية إثبات - بمعنى ما - لها وتحقيق لحضورها، حتى إن اتخذ شكلاً سلبياً. إثبات وحضور ليسا مرغوبين، ولا ضرورة لهما في ذاتهما. فحضورهما السلبي - حتّى - تقليل من الحضور الآخر، شرك به، وكسر للواحدية الشمولية المطلقة. فلا موقع - في الذهن النقدي الأدبي، وغير الأدبي - للتعددية، من حيث هي واقع أو احتمال. الواحدية هي النموذج الذهني الأعلى الذي يسعى الجميع - كلٌّ في مجاله - إلى فرضه فرضاً، بقوة الحذف والإلغاء، بالصمت والعمَى الإرادي.

لا مواجهة، إذن، لفكرة "قصيدة النثر"، ولا للقصيدة ذاتها.

تواطؤ سري، ضمني، على التجاهل والنسيان.

(٣)

في ظل هذا التواطؤ السري، يصدر أول ديوان مصري لقصيدة النثر: **(مدخل إلى الحدائق الطاغورية)**، لعزت عامر عام ١٩٧١ [12]. لم يصدر عن دار نشر، بل عن جماعة أدبية / سياسية، لها توجهها التقدمي، التي ينتمي الشاعر إليها:

"إن كتّاب هذه السلسلة يرفضون جميعاً القول باللاوعي الخلاق.. فلن يزداد الرصيد الانفعالي للثورة الشعبية شيئاً.. وليس هذا الموقف من الفن وقفاً على طبقة اجتماعية واحدة أو مدرسة فنية واحدة. إنه يجمع تحالفاً اجتماعياً وثقافياً عريضاً، من القوى الصاعدة التي تعمل على تقويض العالم القديم، عالم النهب الاستعماري والتوسع الصهيوني، والاستغلال الرأسمالي.. فبين الجماهير الواسعة وبينهم حواجز وسدود أقامتها الطبقات الرجعية" [13].

بيان يليق - حقاً - بفرسان "الواقعية الاشتراكية" في ذلك الزمن، وعياً وقاموساً وجزماً:

"زيادة الرصيد الانفعالي للثورة الشعبية" هي هدف التوجه إلى "الجماهير الواسعة"، من أجل تقويض "عالم النهب الاستعمارى.." إلخ. والكاتب أداة "زيادة الرصيد"، من خلال نصه المكتوب.

لكن قصائد النثر التي تلي هذا "المانيفيستو" ترفض هذا الدور الوظيفي، الاستعمالي، بما تمثل من قطيعة - بل تحدٍّ - لذوق "الجماهير الواسعة" ووعيها، التي لم تكن متمثلة، بعد، للتحول الشعرى السابق إلى النسق التفعيلى. بل كانت القصائد قطيعة وتحدياً للشعرى السائد (خروج قصيدة التفعيلة ظافرةً من المعركة مع التقليد، العنفوان الشعرى لصلاح عبد الصبور وحضوره المهيمن، صعود الجيل الثاني من شعراء التفعيلة، وإغلاق منافذ النشر في وجه قصيدة النثر العربية) .

فالديوان - إذن - قطيعة مع "الإنشادية التقدمية" الحماسية، التحريضية، وقطيعة مع المتن الشعري العام في القصيدة المصرية، آنذاك، واختراق للحصار التفعيلي المضروب على قصيدة النثر، وصعود ضد ذلك التواطؤ السري، ورغمه.

ديوان خارج جميع السياقات. وسوف تطرح الدراسة الملحقة بالديوان للناقد إبراهيم فتحى سؤال الوعي بالعالم والذات الكامن في التجربة، لكنها لن تخرج عن" المأثور النقدي المعاصر" في تجاهل سؤال "قصيدة النثر".

كحجر في بئر بلا قرار، كان الديوان. جريمة يتنصل منها الجميع، بالصمت عليها: فما تبناه "التقدميون" الذين صدر عن جمعيتهم (لأن "عائده السياسي" لم يكن ذا بال، بحكم طبيعة الشكل الفني المضاد للإنشادية التحريضية)، ولا اعترف به - شعرياً - شعراء التفعيلة ونقادها المهيمنون على منابر النشر، إن كانوا قد سمعوا به أو عرفوه.

ولعل مبرر إصداره ضمن السلسلة "التقدمية" لم يكن شعرياً، بقدر ما كان تنظيمياً، يستند إلى عضوية الشاعر في "الجماعة" وانتمائه السياسي. هو انحياز إلى السياسي الكامن في الشخص، لا الشعري في ذاته، بمعزل عن شخص كاتبه.

غاب الشعري في ظل السياسي. وتكالبت ملابسات عدة لارتكاب جريمة وأد شارك فيها الجميع - والشاعر - وتنصل منها الجميع.

وظلت" قصيدة النثر" القضية الغائبة، في الإبداع والنقد المصريين، بما هي قصيدة خارجة على "النظام" و"المؤسسة"، وبما هما (النظام والمؤسسة) طرفان فاعلان فاعليةً أساسية - في الواقع الأدبي (طوال أكثر من أربعين عاماً، تحتكر المؤسسة الحكومية المجلات الأدبية، والصفحات الثقافية بالجرائد والمجلات العامة، وعقد المهرجانات والندوات الداخلية، والترشيح للخارجية، ومنح الجوائز والامتيازات المادية والأدبية، والإذاعة والتليفزيون. كما أنها الناشر لما يزيد عن ٩٠٪ من الكتب)[١٤]. مؤسسة تمارس حق الاعتراف أو الإنكار أو التجاهل، حق القبول، حتى التبنى، أو

الرفض، حق المنح، أو المنع. لا حيادية، ضد الجديد - باعتباره خروجاً على "النظام والاستقرار" الأدبي- إلى أن يفرض ذاته بقوة الأمر الواقع، ويصبح عنصراً من "النظام" الأدبي العام. وكان لقصيدة النثر المصرية أن تنتظر حركةً شعرية قادمة تستطيع أن تنجز ما عجز عنه الشاعر الفرد، الخارج على السياقات، وما عجزت عنه القصيدة العربية، من اختراق الصدود والحصون المصرية.

(٤)

حينما صعد "صلاح عبد الصبور" بـ (**الناس في بلادي**)، كان التقليديون يحتلون القلاع والمنابر، قادمين من العهود القديمة. مثلهم الشعري الأعلى: المعري والمتنبي؛ مثلهم اللغوى: القرآن؛ مثلهم الأخلاقي والوجودي: الإسلام، وهامش سطحي من معارف عامة بآداب أجنبية، قد تغني عند المماحكة الثقافية.

كانت شمس "**أبوللو**" قد غربت بلا عودة. والخمسينيات تجيء بالفلول والأشباه المقلدين، بلا ومضة شعر. وطه حسين والعقاد - الغريمان - ينتصبان حارسين على البوابة الأدبية، يمنحان - أو يمنعان - تصاريح الدخول؛ كل منهما يحمل تاريخاً من المعارك والمنازلات، يحمل معرفةً بالأصول والفروع، يحمل المسؤولية عن الكون الأدبي (إن أغمض عينه برهةً انهار). لا شعر، لكنهما ساهران، حارسان للتقاليد الغابرة.

كان العقاد قد انتهى من "عبقرياتة" الإسلامية إلى تنصيب نفسه عدواً للشيوعية العالمية. وكان أرقى ما أنجزه طه حسين يقبع في الوراء على مسافة تقارب العشرين عاماً. وآن لهما أن يتخذا موقف الدفاع - فيما بعد الإنجاز - ضد القادمين. هكذا، يتوحد الموضوعي في الذاتي، والثقافي في الشخصي[١٥].

من الخمسينيات إلى الستينيات، احتدمت المعركة، وبلغت ذروتها الفاصلة في بيان "لجنة الشعر" بالمجلس الأعلى للآداب والفنون (أحد أجهزة الدولة الثقافية):

"إن مراجعةً سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات .. منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية...مما يجعل كتاباتهم مرفوضة.. لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصراً غريباً يهدمه.. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ومما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة وفكرة الصَّلب وفكرة الخلاص"[١٦]."

بيان تحريضي يتوج التهجمات المنتظمة من مجلتي "الرسالة" و"الثقافة" على الشعر الجديد. لكنه - في الوقت نفسه - "مذكرة" موجهة إلى نائب رئيس الوزراء للثقافة والإرشاد القومي لاتخاذ إجراءات سلطوية، تنفيذية، ضد الاتجاه الشعري الجديد. ولنذكر أن تاريخ المذكرة / البيان يصل إلى نوفمبر ١٩٦٤.

أجهزة حكومية راسخة تمتلك فاعلية التدخل، وتمنحها القوانين واللوائح هذا الحق؛ بل تفرضه عليها وظيفةً ودوراً. ويكون من حق العقاد - بحكم منصبه البيروقراطي - أن يقوم بالتأشير على ديوان صلاح عبد الصبور" إلى لجنة النثر للاختصاص"، وإلى اشتراط ألا يلقي الشعراء المدعوون إلى مهرجان دمشق شعراً تفعيلياً (جديداً) ، كي يوافق - بحكم سلطات منصبه - على سفرهم. وأهم القصائد والدواوين لا تجد مكاناً لها في مجلات القاهرة، ودور نشرها، فترحل إلى بيروت ، لتنفجر المعارك بالقاهرة.

ولعل التيار المحافظ التقليدي - الذي ظل يحتل الأجهزة الثقافية - كان يدرك، بالوعي أو اللاوعي، أنه يخوض معركة وجوده الأخيرة؛ فخرجت الأسلحة كافة التي تم اختبارها والتدريب عليها في الحقب السابقة، باسم الأجهزة - هذه المرة - لا باسم الكاتب الفرد، مثلما كان الحال فيما قبل الثورة. ولم تهدأ قرقعة المعركة إلا مع نهاية الستينيات، تماماً في الأعوام التي شهدت ازدهار قصيدة النثر في بيروت.

معركة طويلة، مريرة، قاربت العشرين عاماً، تطايرت فيها الاتهامات إلى حد "العمالة". وسيكون للفرسان الظافرين وأبنائهم البررة - شعراء ونقاداً - أن يكرروا الموقف المحافظ نفسه مع الحركة الشعرية التالية، بعد استيلائهم على الغنائم والأسلاب: المناصب. اختلفت شخوص الجالسين على الكراسي، لكن جوهر الموقف لم يختلف.

بعد عشرين عاماً من مذكرة "لجنة الشعر"، يكون عبد القادر القط قد أصبح رئيساً لتحرير مجلة "إبداع"؛ فينفذ - حرفياً، ضد الأصوات الشعرية "غير التفعيلية" - ما سبق أن طالبت به المذكرة في مواجهة جيله الشعري: "أن يخصص الجزء الأقل للتجارب التي لم تستقر بعد لتترك الجزء الأكثر للصور التي اصطفاها تاريخ الفن على مدى القرون الطوال"(١٧). ويخصص بضع صفحات - في مؤخرة كل عدد - لباب "تجارب". وبعده، يحتل أحمد حجازي مقعده في المجلة، فينفذ مقولته الغريبة: "قصيدة النثر شعر ناقص"؛ فينشره - على مضض بين الحين والحين - في التسعينيات الأخيرة، حتى بعد أن أصبحت قصيدة النثر واقعاً شعرياً حاضراً.

لكنها - ربما - طبيعة "الأجهزة"، من حيث هي أدوات للنظام السياسي: الحفاظ على الاستقرار والنظام، بكل معنى؛ ضد المغامرة والتجريب بوصفهما مبدأ عاماً شمولياً، وضبط الحركة

والتوجهات في مسارات معلومة محددة، مطلوبة. لا خروج على العام، الجمعى، ولا انتهاك للقواعد واللوائح التي تحدد الماهية والكيفية، حتى في الشعر.

إذن، لا مغامرة، بل إعادة إنتاج لما أنتج سلفًا. لا اكتشاف؛ فقد تكفل السلف الصالح - البعيد والقريب - بالمهمة، حتى استنفادها: "هذه آخر الأرض"[١٨]،على ما يقول حجازى. لا مفر - إذن - من المراوحة في المكان نفسه لاستنفاد الزمان. سكون يتخذ شكل الحركة، وحركة مرادفة لجوهر السكون.

(٥)

عملان يثيران الالتباس في هذا السياق: **(كتاب حرف الـ ح)** لبدر الديب، و**(موقف العشق والهوان وطيور البحر)** لإبراهيم شكرالله.

كان الكتاب الأول معروفاً بين دوائر أصدقاء الديب المقربين في الأربعينيات. ونشرت بعض مقطوعاته في مجلة "البشير" ، دون صدورها كتاباً إلا عام ١٩٨٨[١٩]، بعد أربعين عاماً من كتابته: تأملات ذهنية، وومضات شعرية، وسرد أسطوري فانتازي، وأحلام كابوسية، وانتهاكات خطرة للأعراف:

"إن الأشياء الشاسعة تتسع على روحي فلا أستطيع النطق بها. من "رامبو" إلى "اليوت" إلى "العازر" إلى "المنك لير" إلى "بروميثيوس" إلى "القمرالمقتول" إلى "دون كيشوت": أنا فرد ضائع، متفرد في طريق الكينونة الذي لا ينتهي".

كتابة متحررة من القوالب والأبنية الكتابية، مستخدمة - في الوقت نفسه - العديد من الأشكال الأسلوبية، لا للتوصل إلى شكل أو قالب بعينه، بل لاختراق الأشكال والقوالب وأبنية الوعى .إنه: "تعبير عن أزمة الفكر والحضارة في الأربعينيات، وعلى ما كان يعانيه الوطن من تردد وخضوع أمام الموجة الأمريكية الغامرة للفكر الغربي بكل ما فيها من تحليل وتفسير"[٢٠].

كتابة حرة تستعصي على القولبة والمصطلحات التصنيفية. هي إحدى نتائج المغامرة الذهنية والخيالية التي اشتعلت في النصف الثاني من الأربعينيات: جماعة "الخبز والحرية"، مجلة "التطور"، انفجار السيريالية، (بلوتولاند) لويس عوض، بشر فارس ورمسيس يونان وأنور كامل . لكنها كتابة لم تؤسس أو تغير الكتابة، لأنها كانت خارج الكتابة، خارج السياق، معزولة في حلقة مغلقة منعزلة، معتصمة بثقافتها الرفيعة "الأجنبية"، بلا اشتباك مع الخارج. أسئلة معلقة في فضاء

مغلق، مكتفية بذاتها. إنما هي – فحسب – متعة المغامرة الروحية المختلطة بالمغامرة النصية.

سيحاول البعض – بعد أربعين عاماً – أن يلصق عنى الكتاب بطاقة "قصيدة نثر"، بعد أن سقطت عنها صفتها الجارحة كـ"وصمة عار" أدبية. لكن الكتاب يتأبى – رغم حسن النوايا – على الاستخدام العشوائي للمصطلحات بأثر رجعي [٢١]، وعلى سجنه في مصطلح دال على شكل معين، وهو الهارب إلى خارج الأشكال والأنماط.

والعمل الثاني ديوان من قصائد النثر نشر متأخراً قرابة العشرين عاماً؛ وصاحبه أحد شعراء مجلة "شعر" البيروتية، بدأ معها، واختفى صوته الشعري بصمتها. لا حضور، ولا فاعلية. لا تماس، ولا تقاطع مع تيارات الشعر وأجياله، مع قضايا الشعر ومعاركه. لا وجود، بأي معنًى أدبي. وهي – أيضاً – دائرة الأصدقاء الحميمين، كحلقة حزبية سرية.

وحينما ينشر الديوان – في الثمانينيات – يكون الواقع الشعري قد تجاوز تجربته الشعرية، وآفاقها التي تكلست في مخبئها المظلم، ففقدت حيوية الحضور الحي.

تجربة رائدة غريبة تقف على حافة السياق. كأن صاحبها رمى بالقصائد ثم انتابه النسيان، فلم تصل تماماً إلى" من يعنيهم الأمر"، لم تدخل السياق تماماً، فيما أدارت ظهرها للسياق العام.

هكذا، أفلتت التجربة من الذاكرة الشعرية إلى هيولى من الأعمال والمغامرات والصرخات في غير ذي واد. كأنها كانت طلقةً في فراغ، معلقةً أبداً ولا تصل. وحينما سيسعى "شعراء السبعينيات" في مصر إلى تأسيس قصيدة النثر – بصورة نهائية – في الشعر المصري، سيكون من لبنات التأسيس شعراء ونقاد وأعمال ليس من بينهم "إبراهيم شكرالله".

سيعرفون به حقاً، لكن بلا حاجة إليه. لقد فات الأوان.

(٦)

في يوليو ١٩٧٧، صدر بالقاهرة العدد الأول من مجلة "**إضاءة – ٧٧**" الشعرية، بعد أكثر من أربعين عاماً من "أبوللو"، خارجةً على المؤسسات والأجهزة.

شارة على صعود جيل شعري – بالمعنى الفني – مغاير في التوجهات الإبداعية، لا في القاهرة فحسب، بل في بلدان عربية كثيرة. ضد اللغة ذات البعد الواحد، والشمولية الإبداعية، والإنشادية

المنبرية، وانتحال الشاعر دور النبي/ العراف / المحرض / الزعيم / المطلق / الفاعل أبداً. ضد الركود الذي آلت إليه – على وجه السرعة – قصيدة التفعيلة. ضد المعيار "التفعيلى" من حيث هو شرط قبلى ، خارجي، للشعرية ، وأداة موحِّدة – بالتالي – بين الغث والثمين، من حيث المبدأ. ضد القولبة، وتحويل الإبداع إلى إعادة إنتاج لنموذج سالف، بل ضد مبدأ " النمذجة" في ذاته، والشروط القياسية الموحِّدة[٢٢].

جيل كامل يصعد، فيضع "الرواد" بين قوسين، هدفاً لحراب الأسئلة. ويضع قصيدتهم – على تنويعاتها المتقاربة – متهماً في قفص المحاكمة. لم تكن "التفعيلة" هدفاً منفرداً في ذاتها، إنما هو النسق الشعرى بكامله، لا بأحد عناصره.

هكذا، يتحول الاستثناء السابق – مع تصاعد الجيل – إلى القاعدة العامة، والهامش المحاصر إلى المتن.. صوب الحرية، وانفتاح القصيدة على مصاريعها، بلا حدود أو أسلاك شائكة. مرة واحدة، وأبداً.

وتبدأ معركة جديدة تكرر آليات ودعاوى معركة التفعيلة، كإعادة إنتاج لها. واستخدم شعراء ونقاد "التفعيلة" الاتهامات نفسها التي وجهت إليها – من قبل العقاد وعزيز أباظة وغيرهما – لتصويبها إلى "قصيدة النثر" وشعرائها. كأن التاريخ يعيد نفسه – هذه المرة – في شكل مهزلة، دفاعاً عن "التفعيلة" التي اختصرت الشعر، وتحولت إلى "وثن" مقدس حل محل وثن "الوزن الخليلى" .لابد – في جميع الحالات– من وثن ما يحدد الحدود، ويمنح الصكوك، ويوفر الطمأنينة الذهنية. أما تلك الحرية غير المشروطة، فتثير القلق والانزعاج، بل الارتباك العقلي، باعتبارها باهظة الثمن من مسؤولية ما اعتاد أحد على تحملها.

حرية تشبه الفوضى، والتمييز بينهما مسسؤولية أخرى لا يحتملها إلا من كان ذا بصر حديد. نعمة، أم نقمة ؟

مماحكات في المصطلح [٢٣]، واتهامات بإفساد اللغة، والخروج على التراث، والانسياق وراء نزعات "مستوردة"، والغموض..إلخ، تنتهي بالطرد من مملكة الشعر إلى النثر"للاختصاص" (تكراراً آليًّا لموقف العقاد من ديوان صلاح عبد الصبور)، أو – في أفضل الحالات الليبرالية – اعتباره شعراً ناقصاً. يكمن النقص في غياب "التفعيلة"؛ ذلك الوقع الموسيقي المعياري، السابق والخارج على التجربة والقصيدة، باعتباره شرط الشعرية.

بذخ إبداعي طول الثمانينيات، وعدم نقدي؛ بل جبهة نقدية شعرية متراصة ضد هذا التحول الجارف إلى قصيدة النثر، بلا اتفاق مسبق. وأدباء "التفعيلة" – الذين احتلوا المناصب في الأجهزة الثقافية والإعلامية – لا يتورعون عن استخدام سلطاتهم البيروقراطية ضد القصيدة (هو نفسه ما حدث معهم من قبل).

فهل تستطيع السلطات البيروقراطية إيقاف القصيدة؟

إنما هو فرض الأمر الواقع الشعري، بقوة الفعل الإبداعي في مواجهة الفعل التكراري، وإعادة الإنتاج الرتيبة الفاترة. حيوية جارفة في مقابل الركود والاستنامة إلى "المكانة" المتحققة، التي آن أوان الدفاع عنها، وعما تحققه من امتيازات شخصية متفاوتة.

هنا - وفقاً للقانون - يختلط الدفاع عن الشعري والنقدي الموضوعي بالدفاع عن الذاتي، والشخصي. ويبدو الدفاع - في وجهه الموضوعي- كمحاولة لتثبيت الزمن عند لحظة معينة لا يتجاوزها (الستينيات)، لحظة التحقق الذهبية لشعراء التفعيلة. هى "آخر الأرض"، ونهاية الزمن. وما يعقبها يجب أن يكون استعادةً دائمة لها، وإلا فهو انحدار، يتزايد كلما تزايد الابتعاد عن اللحظة / الأصل . فالخروج - هنا - خروج عن "الأرض" إلى الهاوية، وعن الزمن إلى العدم. أما الخطوة الأخيرة المعلنة، فهى محاولة تبني شعراء النثر، واختلاق شجرة أنساب شعرية، لحشرهم في القبيلة حشراً(٢٤). أبوة مفروضة، يسخر منها "الأبناء" الخبثاء، وأجداد من الغرباء.

(٧)

لم تكن " قصيدة النثر" مشروع "شعراء السبعينيات" في مصر؛ كانت أحد تجليات مشروعهم الشعري، المضاد للإنشادية والنمطية وإعادة الإنتاج، لا المشروع ذاته. لم تكن السؤال المطروح، لكنها كانت إحدى علامات الاستفهام الضمنية، المضمرة. ما من مفاضلة بين "التفعيلي" و"النثرى"، في ذاتهما المجردتين، المطلقتين، وما من أحكام قيمة.

فالتحرر من القبلي، والتقليدي، وتحرير المحرم، هو ما أفضى بهم - ضمن نتائج أخرى - إلى "قصيدة النثر"، أحد المحرمات الإبداعية في الشعرية المصرية، بما أن إشكال القصيدة أعمق وأشكل من أن تختصر إلى ثنائية حدية. لم تكن هدفا مسبقاً أو غاية، بل نتيجة لتوجهات شعرية صوب الحرية الإبداعية.

هكذا، كان للبعض أن يمارس حقه في ارتكاب "المحرم" الشعرى، دون أن يقحم أحد أحكام القيمة في القضية، باعتباره - هذا "المحرم" - متسعاً لجميع احتمالات الخروج الشعري، في آن، وساحةً مشروعة للتجريب الحر، غير المشروط، وتجلي الخصوصية الفارقة للذات الشعرية.

إعادة اكتشاف لليومي ،الآني، التفصيلي (نفياً للتجريدي، الذهني، أو الفكري التبشيري)، باعتباره المادة الحيوية للحياة، واستعادة الجسد الإنساني (للذات أو للأخرى) من براثن التغييب والقمع الصامت (استعادة المرأة – بالتالي – من براثن الاستعارة والرمز، وتحريرها منهما، أي إعادة الاعتبار إليها من حيث هي امرأة في ذاتها، كائن إنساني، لا صورة ذهنية ذات طبيعة استعمالية). هي المرأة الأولى، الحبيبة، العشيقة، الأنثى، المرأة الجوهرية. وأفعال الجنس وإشاراته إنما هي تحققات الوجود الإنساني الجوهري. لا الفكرة، ولا الشعار، ولا العقيدة السياسية؛ بل محاولة اكتشاف الحضور الوجودي للذات الفردية في العالم، ابتداءً من جسدها وأوهامها وأحلامها وانكساراتها و– حتى – خزعبلاتها. تلك التفاصيل الصغيرة للروح والحياة اليومية، إلى حد الثرثرة أحياناً، والابتذال أحياناً أخرى.

ذلك ما قد يشير إلى "شعرية" أخرى ، بلا "شاعرية". شعرية التعرية والصدم والفجاجة، بلا ورقة توت شاعرية.

شعرية لا تفتقر إلى إيقاعها الخاص (خاصة أنهم شعراء قادمون من قصيدة "التفعيلة" التي قدموا فيها قصائد ودواوين أولى، بل – أحياناً – من "القصيدة العمودية" إلى "التفعيلية"، بتراث كل منها الذي ينطوي عليه الشاعر). إيقاع لا قياسي، لا معياري – حتى الآن – يقوم على التوليف بين هشيم التفعيلات، وأشكال من المحارفات (اشتراك كلمتين متواليتين – أو أكثر – في حرفين أو أكثر)،والجناسات الكاملة أو الناقصة، والصيغة الصرفية الواحدة[٢٥] (ذلك ما سينتفي – تقريباً – في قصائد التسعينيات التالية، لدى جيل آخر، مغاير في شجرة نسبه الشعري، ومصادرثقافته الأدبية).

مع هذا الجيل، أصبحت "قصيدة النثر" أمراً واقعاً في الشعر المصري، ركناً أساسياً من الواقع الشعرى، لايقبل الوأد أو النفي، باعتبارها أحد توجهات جيل شعري لا فردى. ولعلها تندرج ضمن " تحرير الخيال الشعري" – الذي انطلق إليه الجيل – من المبادئ والقوانين المطلقة الجامدة، وافتتاح أفق شعري بلا محرمات أو ممنوعات. يصبح كل شيء موضع شك، وتساؤل، واحتمال؛ كل شيء حلال.

ولا قفز في الفراغ من فراغ.

فكسر وثن "البحر الخليلي" المقدس طوال قرون شعرية، كشرط مسبق ومعياري للشعرية – على أيدى شعراء ونقاد "التفعيلة"– إنما هو مقدمة منطقية لتحطيم وثن "التفعيلة"، من المنطلق النظري نفسه، باعتبارها الحجر الأساسي للبحر. فإذا كان السابقون قد حطموا الوثن الأصلي – تحرراً من عبئه – فهل لهم أن يطالبوا أحداً بتقديس أحد أحجاره، وتحويله إلى وثن بديل؟

واختراق مهابة اللغة الشعرية المتعالية، الكتبية، الإنشائية، الخطابية - من قبل "وشربت شاياً في الطريق / ورتقت نعلي" - سيصبح شارةً إلى بلاغة جديدة: بلاغة اليومي ،الذاتي، الجسداني، المديني. موصوف بلا صفة، وخبر بلا مبتدأ، وفاعل بلا فعل. فانتازيا الرعب والصخب المعدني للإنسان المرمي على رصيف المدينة الكابوسية، بلا حيلة.

وضع وجودي يتفجر بالأسئلة المستحيلة، بلا إجابة: ماذا، كيف ، لماذا. "لم لا تفهمون ما يقال؟". فهل كان الوضوح السابق نعمةً، أم نقمة؟ هل أسفر - ونتج - عن رؤية ،أم عمى؟ هل انطلق من بصيرة ، أم عين ضريرة؟ والأطلال المتساقطة فوق الرؤوس - منذ الهزيمة، فالسبعينات - أهى إجابة أم سؤال؟

ما من شيء يغري بالنشيد، ولا - حتى - بالرثاء.

فمن أين يجيء الإيقاع المضبوط، القياسي، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعج بالفوضى ، والروح بالتضارب؛ أمن خارج الكون ؟ أمن خارج الروح؟

لا مرجعية للكتب والأقوال المأثورة. لا مصداق لما يأتي من خارج. موضع ريبة واستخفاف. زمن التعاليم انتهى، فمن يخبر المعلمين المأخوذين بأصواتهم وتعاليمهم أمام المقاعد الشاغرة، لا يرون الفضيحة؟

زمن مضى، وزمان يجيء

معه، تخرج شجرة ذات أكمام، منذورة للقادمين.

(٨)

في عام ١٩٩٣، صدر ببغداد كتاب يحمل اسم "سوزان برنار"، له نفس عنوان كتابنا هذا، وتوحى بياناته البيبليوجرافية بأنه الترجمة المنتظرة للكتاب الشهير (وهو ما انطلى على الجميع، شعراء ونقاداً وأكاديميين). ونفدت الكمية التي وردت إلى القاهرة على الفور، دون أن تفي بالطلب المضاعف عليها (حصلت على نسخة مصورة عن نسخة مصورة!).

يقع هذا الكتاب - الصادر عن دار المأمون - في ثلاثمائة صفحة من القطع المتوسط، بمتوسط ٢٢ سطراً في الصفحة. ولـ "المترجم" مقدمة لافتة حول ما استوقفه في الكتاب: "أولها كثرة الملاحظات الهامشية ، بل هي أكثر مما ينبغي.. وتبادر إلى ذهني أن أنقل **ما هو ضرورى منها**

فقط، وما يمكن أن يخدم القارئ العربي".

ملاحظة أولية ، لكنها تستخدم كتبرير أول للحذف.

ما استلفته – ثانياً – أن المؤلفة قد تطرقت إلى جميع الشعراء وغيرهم ممن مارس الكتابة في هذا النوع الأدبي الجديد.. "فهناك من هو أشهر من نار على علم.. أو من هو ، على العكس، مجهول لدى القارئ المتوسط" . ملاحظة ثانية، تصلح تبريراً ثانياً للحذف، الذي يكيفه "المترجم" بمنطق "خير الأمور أوسطها"؛ فتكون النتيجة الاكتفاء بـ" **ما هو جديد ونافع** وما يمكن أن يضيف لوناً جديداً إلى ألوان معرفتنا" وحذف الباقي. ولـ "المترجم" أن يقرر "الجديد والنافع لنا"، وما لا ينفع.

وتصبح مشكلة نقل بحور الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية مبرراً لـ "**غض الطرف** عنها.. زد على ذلك **العرض التاريخي الطويل** للدادائية والسيريالية.. الذي لم أجد مبرراً لترجمته كاملا" .

يكمن المنهج – تحديداً، وبنص المقدمة – في :" إني عنيت خصوصاً بما هو في **لب الموضوع**". فمن الذي يحدد هذا "اللب"؟

كل الطرق تفضي إلى الحذف والاستبعاد، وما من مبرر وحيد لأمانة الترجمة. وكان للهفة على الكتاب / " المهدي المنتظر "أن تعمي الجميع عن إدراك حجم ومدى الفضيحة: فهذا الجزء الأول من الكتاب – في ترجمته الكاملة – لا تصل مساحته، في الكتاب العراقي، إلى مائة صفحة من القطع المتوسط، أي ما لا يزيد – كمياً – عن خمسين صفحة من مساحة ترجمتنا هذه. فالمحذوف أضعاف المستبقى.

ولمزيد من التحديد، فقد قدمت الطبعة العراقية الفصل الأول الخاص بـ "بودلير" في عشرين صفحة (تساوى عشر صفحات من طبعتنا الحالية)، و الفصل الثاني الخاص بـ "رامبو" في أربع صفحات(تساوي صفحتين)، والفصل الثالث الخاص بـ "لوترიامون" في ست صفحات (تساوي ثلاث صفحات)، والفصل الرابع الخاص بـ "مالارميه" في أربع صفحات (تساوى صفحتين) . لا يزيد – إذن – مجموع الفصول الأربعة عن أربع وثلاثين صفحة من ذلك القطع المتوسط، بما يساوى سبع عشرة صفحة من قطعنا الحالي، لا أكثر (و الفصول – في ترجمتها الكاملة – بين يدى القارئ، للتأمل الفاضح).

ولا تزيد المساحة الكلية للكتاب العراقي عما يساوى مائة وخمسين صفحة من ترجمتنا هذه.

وكان للجهل واعتباطية التلقي أن يفضيا إلى اعتماد هذه "الفضيحة" –التي تتخذ شكل كتاب– مرجعاً أساسيًّا لنقاد الشعر العرب، وإعادة ارتكاب "الفضيحة" ذاتها، في طبعة مصرية (١٩٩٦)، لا تراجع حتى الأخطاء النحوية، بل تضيف إليها أخطاء مطبعية (كخصوصية مصرية).

فضيحة ثقافية كاملة الأركان والأبعاد، لا تتعلق - فحسب- بمن وضع اسمه على الكتاب كمترجم ومراجع، بل - أيضاً - بمن اعتمد الفضيحة كتابًا منشورًا، ومن اعتمدها مرجعاً نقدياً، يؤسس بها لموقفه النقدي ومفاهيمه الأدبية عن " قصيدة النثر". ولا تكتمل الفضيحة إلا بالعمى عنها طوال هذه السنوات، بلا كلمة واحدة، أو التواطؤ الجهول عليها.

أما أوجه قصور الترجمة (في المصطلحات، وسوء التأويل، والجهل بمؤلفات الأدباء، واضطراب الأسلوب.. إلخ)، فلا تستحق الإشارة إزاء ما هو أفدح بكثير.

فلماذا، وكيف، وهل.

لا بأس.. إذن.

لا بأس.

*

الهوامش

(١) ما صدر عن "دار المأمون" ببغداد، بعنوان الكتاب نفسه، وباسم المؤلفة، عام ١٩٩٣، يمثل مختارات عشوائية من الكتاب، لا تساوى أكثر من عُشر مساحته الكلية.

(٢) أعيد نشرها في **زمن الشعر** لأدونيس، وتحديد رقم العدد يستند إلى محمد جمال باروت (**مرجع قادم**)، فيما يشير أنسي الحاج – في مقدمة ديوانه "**لن**"، الطبعة الثانية، هامش (٣) ص١٦ – إلى أن أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية، في العدد الرابع من مجلة شعر ١٩٦٠.

(٣) محمد جمال باروت: **الحداثة الأولى**، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص ٢٠٢ – ٢٠٧.

(٤) أنسي الحاج، مقدمة "**لن**"، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢، ص ١٦.

(٥) المرجع السابق، ص ١٧.

(٦) انظر – على سبيل المثال – الأعمال الشعرية "النثرية" في دواوين محمود درويش ونزار قباني، ومراوحة عفيفي مطر بين "النثري" و"التفعيلي" في "وشم النهر على خرائط الجسد."

ونشير إلى أن هذا الفصيل من الشعراء لم يدركوا – من قصيدة النثر – سوى بعدها "اللاتفعيلى". لذلك، سرعان ما تراجعوا عن هذه الخطوة غير الأصيلة في تجربتهم الشعرية. بل إن أحدهم تراجع إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى القصيدة العمودية، في أعماله الأخيرة، بعد اعتقاله. وراجع موقف درويش، التقليدي، المرتبك، من قصيدة النثر، باعتبارها "جنساً أدبياً ما"، في حواره بجريدة **أخبار الأدب**، ٩ فبراير ١٩٩٧، ص ١٠، بعنوان "قصيدة النثر ليست شعراً، ولكن أخاف ميلشياتها"، دون أن يقدم تبريراً لتجربته "اللاتفعيلية" التي احتلت ديواناً كاملا.

(٧) عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت)، ص ١٨٢.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(٩) المرجع السابق، ص ٥. والإشارة إلى "الخمس عشرة سنة الماضية" تخص تاريخ صدور الطبعة الأولى ، عام ١٩٦٦. والتشديد من عندنا.

(١٠) نعتمد – هنا – الطبعة الأولى من الجزء الأول (**الدراسة**)، الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢.

(١١) المرجع السابق، ص ١١٢ و ١٤٥.

(١٢) عزت عامر: **مدخل إلى الحدائق الطاغورية**، سلسلة كتاب الغد (١)، القاهرة ١٩٧١.

(١٣) المرجع السابق، المقدمة: "هذه السلسلة"، ص ٥ – ١٠.

(١٤) شهد هذا الاحتكار حالات استثنائية من الخروج عليه – كإصدار مجلة أو كتاب – لكنها عانت من نتائج سطوته الشاملة ، كالحكم على المجلة أو الكتاب بالسجن في دائرة مغلقة محدودة من القراء، خاصة أن هذه السطوة مدعومة – أيضاً – بقوة القوانين.

(١٥) يمكن الرجوع إلى معركة طه حسين والعقاد مع الشعر الجديد في كتاب:

عبد العظيم أنيس ومحمود العا: **في الثقافة المصرية**، طبعات مختلفة.

(١٦) مجلة الثقافة، ١٧ نوفمبر ١٩٦٤، نقلاً عن:

غالى شكرى: **ذكريات الجيل الضائع**، الدار العربية للكتاب، طرابلس ١٩٨٤، ص ٨٧ – ٩٤.

(١٧) المرجع السابق.

(١٨) ليس مصادفةً – على سبيل المثال – أن يعود أحمد حجازي، في ديوانه الأخير "أشجار الأسمنت" إلى

المعارضة التقليدية لشوقي والبحتري، ثم العقاد - فيما بعد. وتكتظ تجربته - خاصةً في السنوات الأخيرة - بقصائد الرثاء، بعد أن كانت أعماله الأولى حافلةً بقصائد المديح والتمجيد لعبد الناصر و"الاتحاد الاشتراكي"، التي أعقبها بـ "مرثية للعمر الجميل".

قارن بالتجربة المغايرة - جذرياً - لدى صلاح عبد الصبور.

(١٩) بدر الديب: **كتاب حرف الـ "ح"**، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٨.

وسيعود المؤلف إلى أسلوب الكتابة نفسه في أعمال لاحقة، في الثمانينيات والتسعينيات، من بينها "تلال من غروب".

(٢٠) المرجع السابق، مقدمة المؤلف: تقديم شخصي لكتاب حرف الـ "ح"، ص ١١.

(٢١) ذلك ما يشبه - وقت أن كانت "الاشتراكية" عملة رائجة في الستينيات الناصرية - محاولات البعض اكتشاف "اشتراكية" ما في الإسلام عموماً، أو لدى بعض رموزه. وكتاب **اشتراكية الإسلام** لمصطفى السباعي يختصر البراهين. وهي - في جوهرها - محاولات "ماضوية" بمصطلح أدونيس، حيث المستقبل يكمن في الماضي، وحيث ينطوي الماضي على احتمالات الحاضر والمستقبل، بلا إضافة. فالممكن هو إعادة اكتشاف الماضي على أنه إمكانات وتحققات لا يستنفدها الكشف. فكل اكتشاف راهن سبق أن تحقق - وجودياً، بالفعل أو بالقوة - فيما مضى، وليس أمامنا سوى اكتشاف المتحقق السابق.

وهو - في الوقت نفسه - بحث عن مشروعية ماضوية للراهن، عن سند من الأسلاف، لدى العجز عن تحقيق مشروعية راهنة أو سند آني. فالماضي - هنا - مصدر المشروعية، والأسلاف هم مانحو صكوك الصلاحية. صكوك صالحة لكل زمان ومكان.

ولا تنشأ المصطلحات اعتباطاً.

(٢٢) راجع - لمزيد من التفصيل النقدي - دراسات سابقة لنا في الموضوع من بينها: "شعراء السبعينيات في مصر"، مجلة **شؤون أدبية**، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، العدد ١٤، خريف ١٩٩٠.

"صهيل في الأرض الخراب"، مجلة **الشعر**، القاهرة، يوليو ١٩٩٢.

(٢٣) وصلت - لدى أحمد درويش، الأستاذ بكلية دار العلوم - إلى حد فكاهي، حقاً؛ إذ يقترح - جاداً - في أحد مقالاته بجريدة "الأهرام" تسميتها بـ "العصيدة". ويبذل جهداً لغوياً مضنياً - من خلال العودة إلى القواميس القديمة - للبرهنة اللغوية القاموسية على اقتراحه الاصطلاحي. راجع: أحمد أحمد درويش، "عصيدة النثر" ومصطلح أدبي مقترح، **الأهرام** (١٩٩٦/٨/٩)، ملحق الجمعة، ص٩.

(٢٤) راجع محاولة "تأميم" الجيل المتعسفة التي حاولها أحمد عبد المعطي حجازي في مقالاته **"أحفاد شوقي"**، التي صدرت كتاباً، بعد نشرها بجريدة الأهرام، وفرض أبوته - بالإكراه - على الشعراء. مرة أخرى، هل هو البحث عن دور أبوي، بأثر رجعي؟ والمفارقة أن قصيدة حجازي - بالذات - كانت الشاهد المتكرر، في كتابات شعراء السبعينيات في مصر - صراحة وضمنياً - على ضرورة كتابة قصيدة مغايرة.

(٢٥) راجع، في هذا الصدد:

محمد عبد المطلب: **هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعرى عند رفعت سلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧؛ خاصة الفصلين الثالث والرابع.

"وسواء أكَتبَ شعراً أم نثراً،

نَحَتَ الرخامَ أم صبَّ أعماله بالبرونز (..)

فهو رائع. فالشاعر حر."

ف. هوجو ، مقدمة الـ"**شرقيات**"

"انطلاقاً من وجهة نظر فلسفية دقيقة،

لا يمكن قبول التقسيم الشعبي إلى نثر وشعر.

فليس من الضروري، أبداً، أن يُخضِع الشاعر

لغته لنظام معين من الأشكال التقليدية،

وذلك بشرط أن يراعي الانسجام في فكره."

شيللي، "**دفاعاً عن الشعر**"

" خطران يواصلان تهديد العالـم: النظام والفوضى."

فاليري، "**منوعات**"، الجزء الثالث

توطئة

في ختام بحث طويل وشاق حول موضوع أكثر اتساعاً وتعقيدًا من أي موضوع آخر، وهو ما جعلني أعرف لحظات عديدةً من السعادة، و - أيضاً --لحظات من اليأس، فإنني أتمسك بالتعبير عن امتناني إلى كل من ساعدني وشجعني في مشروعي: في المقام الأول السيد بوميه، الذي يمكنني القول إن هذه الرسالة ما كان لها أن تخرج - بدونه - إلى الوجود، وديني له عظيم، والأستاذان جاسينسكي وآدم اللذان وجدت لديهما- دائماً - الترحاب الشديد والمساندة الفعالة، وأخيراً البرفيسور موندور، الذي فتح لي - بكرم - أبواب مكتبته، وزودني - في شتى الظروف- بالمساعدات القيمة. إنني أعبر لهم هنا عن عميق امتناني، بالإضافة إلى السادة كاستكس وسيجان وسيلييه وجيشار، ومعهم جميع الأصدقاء الذين منحوني مساعداتهم.

*

مدخل

مايزيد من صعوبة مسألة قصيدة النثر (ويجعلها مثيرةً أيضا...) هو أنه ربما لم يتعرض أي شكل شعري -من بين تلك التي حاولت منذ قرن إخضاع اللغة إلى المتطلبات الجديدة -لمفهوم الشعر ذاته، بمثل هذه الحدة.

فحين نقرأ قصيدة عروضية أو سوناتا sonnet -على سبيل المثال-فإننا نتأثر، بالتأكيد، بـ"سحرها" الشعري، ونحس-حتى أعماق روحنا-بسريان هذه الموجات التي يثيرها الشعر خفية، أو-على العكس- لا نحس بأي انفعال، وننكر على النص أية طاقة دفينة. وهو ما يتوقف على النص، وعلينا. وكثيراً ما تختلف التقديرات من قارئ إلى آخر، لكننا-على الاقل-نستطيع دراسة **شكل** السوناتا في ذاته، والطريقة التي راعى بها المؤلف قواعد النمط، أوجعلها تخدم غاياته الشعرية. وإذا ماكانت القصيدة من الشعر الحر، فستزداد-في هذه الحالة-صعوبة اكتشاف القوانين التي تخضع لها (ولانتحدث-حتى الآن-عن أية قواعد). فهذه القوانين موجودة، رغم إمكانية تنوعها من شاعرٍ إلى آخر. وطريقة طباعة النص-على أية حال-تسمح لنا بالتأكد من أن المؤلف-وهو يكتب أبياتاً شعرية-إنما كان يستهدف كتابة قصيدة.

ولكن إذا ما أخذنا الآن ديوانًا معاصراً من قصائد النثر (وليكن **"مختارات"** لموريس شابلان)(١): فما هو المعيار الذي سيسمح لنا بأن نحدد متى ستكف هذه الصفحة عن أن تكون نثراً، نثراً خالصاً، نثراً جميلاً ربما، لتصبح-من ناحية - مشحونةً بالشعر، وكي تستحق-من ناحية أخرى - اسم قصيدة؟ فالعناصر هي نفسها، مادامت مستعارةً من النثر، لا-حتى- من اللغة، لغة "النثر الشعري" الأكثر تنميقاً؛ بل من نثرِ اليومي، بلا تعرجات أو انحناءات. هذا التغيير الخفي الذي يشحن هذه الكلمات العادية تماماً بطاقة سرية، والطريقة التي يسري بها التيار الشعري الغامض على امتداد العبارات غير المنسجمة-ظاهرياً-وغير الموزونة (مثلما يغمرنا بالضوء-فجأة-تيار كهرباء غير مرئية، تسير بامتداد سلك خشن)؛ أية قواعد ستسمح لنا بتحديدها، مادامت طاقة الشعر هذه تتحقق-مع ذلك-فوق اللغة؟ وفضلاً عن ذلك، فقصيدة النثر نوع متلوِّن، يحيرنا بتعدد أشكاله. ولننح -الآن-جانباً الحالات الخلافية (تلك التي نراها مصنفةً باعتبارها **قصائد** منثورة، دون أن تكون-في حقيقة الأمر، وفي أذهان مؤلفيها ــ سوى نصوص سردية، وروايات، وحِكَم)(٢)، ليبقى أن الأساليب المستخدمة لتجاوز النثر-على الصعيد الشعري-فادحة التنوع: فما

الذي يجمع-على سبيل المثال-بين النشيد الغنائي ذي المقاطع une ballade à couplets لدى "ألويزيوس برتران" وقصيدة من تأليف "ريفيردي"؟ إن تنوع الإلهام-هنا-لايضاهيه سوى تعدد الأشكال: فها نحن نجد أنفسنا وقد ضعنا في مجال غائم، غير معروف جيداً، وحدوده غير متمايزة؛ وإزاءه نتذكر ـ أحياناً، وبحنين إلى الماضي ـ ممرات الشكل الكلاسيكي الجميلة، المحددة تماماً.

والواقع أن مجالات الشعر والنثر كانت -بالنسبة لأسلافنا- واضحة التحديد؛ فالشعر هو **فن نظم الأبيات**، وقد تم تحديده -على هذا الأساس- باعتباره شكلاً، لا أى شيء آخر. ومن البديهي أننا إذا ما طابقنا بين **الشعر والنظم**، فلن تُطرح أبداً مسألة قصيدة النثر، لتصبح مستحيلة بحكم التعريف. ولم يكن بمقدور العصر الكلاسيكي ـ الذي يفترض، مبدئياً، التمييز بين الأجناس الأدبية، ويطمح إلى رؤية سيادة النظام في المجالات الأدبية كما في المجالات الأخرى-إلا أن يرى في قصيدة النثر ابنا غير شرعي، مسخاً بشعا غير قابل للحياة. وعلى نفس النحو، ينكر إمكانية وجود النثر الشعري. ويعلن الأب دوليفييه:

> "لا أعرف ما هو النثر الشعري، ولا ما هو الشعر المنثور: فلا أرى في أحدهما سوى أبيات غثة، ولا في الآخر إلا نثراً تتجمع فيه كافة النقائص التي يعتبرها "لونجان" نقيض كل ما هو رفيع (٣).

وهو مانجد ترديداً له أيضاً ـ عام١٧٧٧ـ في **موسوعة** دالومبير، الذي يكتفي بأن يُسلِّم ـ تحت موضوع **نثر**-بأن"**بسيشيه** Psyché" التي كتبها لافونتين كانت جديرةً باسم "قصيدة"، "فيما لو كانت هناك قصائد نثر".

وستشهد نهاية القرن الثامن عشر والعصر الرومانتيكي تمرد الأذهان على هذه التصنيفات الجامدة، والفصل بين فكرة **الشكل** وفكرة **الجوهر** الشعري، والإقرار بأن الشعر لايكمن في أى شكل محدد، **سلفاً**. وكان الكثيرون من أصحاب الأذهان الملهمة قد أدركوا ـ آنذاك - أن "فن نظم الأبيات" لايكفي لصنع شعراً (٤) ، وأن النثر - بالمقابل - يمكن أن يصبح شعراً، وأن "هناك قصائد جميلة تخلو من أبيات الشعر، مثلما توجد أبيات جميلة خاوية من الشعر"، وفقاً لكلمة الأب دوبوس(٥). ولاشك أن الشعر-نظراً لأصوله-يرتبط بالموسيقى، وبفكرة الوزن بالتالي (شعر يوناني **غنائي**، **أناشيد** لاتينية). ويمكننا الظن-أيضاً-أن السحر الشعري يُسهِّل له العودة - على فترات منتظمة - لنفس الصوتيات، وتواقت الأبيات. لكن إيقاع الجملة والعلاقات الصوتية، والمعنى، والطاقة الإيحائية للكلمات، وحدود الإيحاءات التي تضاف إلى مضمونها الواضح، والصور، كلها مستقلة عن الشكل المنظوم. وعندما يتحجر هذا الشكل ويتجمد في بحر سكندري مدرسي، وعندما لا يعدو "الشعراء" أن يكونوا "نظّامين" (وهو ما حدث في القرن الثامن عشر)، عندئذ، يصبح من الضروري العثور على شكل آخر أكثر حرية ومرونة.

لقد نزعت كل جهود الشعر الفرنسي - منذ الرومانتيكية - إلى تفجير الطوق الحديدي للتقاليد والوصايا، التي كانت روح الشعر تختنق فيها:القافية، والعروض، وكافة قواعد الأبيات

الكلاسيكية، وأيضاً قواعد الأسلوب "الشعري" أو الرفيع، بل - إلى عهد قريب - قواعد النحو والمنطق الاعتياديين. ومثلما حدث مع الشعر الرومانتيكي، وشعر الرمزيين فيما بعد، ولدت قصيدة النثر من التمرد ضد كافة أنواع الطغيان الشكلي، التي تمنع الشاعر من أن يخلق لنفسه لغة شخصية، وتجبره على أن يصب - في قوالب جاهزة - مادة عباراته الطيعة.

لكن قصيدة النثر أطاحت - على نحو تام - بقواعد النحو والعروض، ورفضت - بإصرار - الخضوع للتقنين. وتفسر الإرادة الفوضوية - الكامنة في أصلها - تنوع أشكالها، والصعوبة التي نعانيها في تعريفها.

ويقرر موريس شابلان - في المقدمة المثيرة للاهتمام التي تتصدر كتابه "مختارات من قصيدة النثر" - أنها نوع" لم يتجرأ أي مُنَظِّر على أن يعلن عن قوانينه" [٦]، وأن هذه الحرية - على نحو ما يضيف - تمنحها فعالية فقدتها كافة أنواع الغنائية التقليدية الأخرى. وأسفر بحث قام به "لوي دي جونزاج -فريك"- عام١٩١٩ -عن قصيدة النثر، عن نتائج مخيبة للآمال: فمن السهل الخلط بين قصيدة النثر وأنواع أخرى، وإلصاق اسم "قصيدة" على كل صفحة تحمل شيئاً من الشاعرية!- إن "قصيدة النثر لاتعرَّف! إنها موجودة". هذه الخلاصة الجوهرية لجي لافو [٧] رددها - بعد ثلاثين عاماً - ماقرره شابلان من أن" لا دليل على أن قصيدة النثر قصيدة حقاً، سوى بالاحتكام لحساسية كل واحد منا "[٨]. وبعبارة أخرى، فلا مجال لتعريف أو نقد إزاء قصيدة النثر، فالمسألة شخصية تماماً. فما الغريب - بعد ذلك - في أن ينظر أحد لقصيدة النثر باعتبارها رواية مكثفة في بضع صفحات، أو "أوزمازوم الأدب* "[٩]، وأن يعتبرها آخر"الشكل الطبيعي للإلهام" [١٠]، فيما يضفي عليها ثالث "اللغة الشعرية، والوصف، والإيقاع" [١١]، بينما ينكر عليها رابع أية موسيقى وأي إيقاع، وأي تأثير للأسلوب الشعري، لينحصر دورها في "البحث عن الحكَم"، وفي "التلاقي العجيب والمدهش للعناصر المتماوجة للتسميات"[١٢]. وتنتهي السيدة دوري ـ بعد تأكيدها على أشكال النوع ـ إلى أنه:

> ربما يكون الشيء الوحيد الصحيح هو الاعتراف بأن كثيراً من الأعمال ـ المختلفة تماماً، والمتناقضة في توجهاتها وأساليبها وفي الإحساس الذي تحدثه في القارئ ـ لا يجمعها سوى شيء مشترك، سوى نفس الرغبة في الهروب خارج اللغات المعروفة، والأمل في إيجاد كلام مستحدث، حتى يمكن ـ في النهاية ـ التعبير عما قد لا يستطيع أحد التعبير عنه بواسطة الكلمات: أي - بالتحديد - ما لا يوصف[١٣].

لايتعلق الموضوع - إذن - بدراسة قصيدة النثر انطلاقاً من تعريفات أو مبادئ **مسبقة**، بل قد نعتقد أن كثيراً من المفاهيم والتأويلات المتناقضة - على هذا النحو- قد أسهمت في التثبيط من عزيمة أية دراسة. ومع ذلك، فإذا ما كان صحيحاً أن كل محاولات قصائد النثر ينطوي جانب منها على النزوع الضمني والبحث عن لغة لم يسبق التعبير عنها ولم يسمع بها أحد، بما يجدد إمكانية اللغة، فسيكون علينا-الآن- ملاحظة أنه لا يمكن إهمال الملمح المشترك بينها، أى حقيقة أنها نتاج لهذه الضرورات العميقة. ويبدو أنه بقدر ما سيتحدد هذا البحث عن"إيجاد لغة" -حسب

---

*أوزمازوم: النخاع أو الجوهر.

تعبير رامبو- بقدر ما ستصبح قصيدة النثر **نوعاً** أدبيًا أصيلاً، وشكلاً يستجيب -في نفس الوقت- لاحتياجات الغنائية الحديثة. ومادام من الواجب قبول **الواقع** الأدبي لقصيدة النثر، ومادام العالم كله متفقاً على الإقرار بوجودها - باعتبارها **نوعاً** أدبياً - فيبدو أن أفضل الأساليب يكمن في البحث، من خلال الأعمال ذاتها، عن الاتجاهات الأساسية التي تسود تكوينها ومنظومتها، وكيف تتغير هذه الاتجاهات حسب العصور والأفراد. ولاشك أننا - بذلك - سنتمكن من تحديد بعض "ثوابت" النوع، ومن رؤية خط بياني لتطور واضح - وإن يكن بطيئاً - عبر تنوع الأعمال.

ورغم هذا، فما تزال الصعوبة قائمةً فيما يتعلق بتعيين حدود الموضوع: فالحدود - أحياناً-غير واضحة بين قصيدة النثر والنثر الشعري إلى حدٍ ما، واصطلاح "قصيدة النثر" - في ذاته - معرض لمواقف متعددة من القبول به؛ لكننا يمكننا على - الأقل - أن نبدأ باستبعاد جميع قصائد النثر"غير القصدية"، التي يمكن للمرء أن يتسلى (وغالباً ما يتسنى) باقتطاعها من المراسلات، ودفاتر اليوميات الخاصة، وروايات الكُتاب القدامى والمعاصرين. ومثل هذه المقتطفات المقتطعة من السياق تفقد خارجه معناها ومغزاها، وتنطوي - بالضرورة - على طابع غير مكتمل وغير عضوي. وفضلاً عن ذلك، فهي لا توصف بأنها " قصائد" إلا بعد فوات الأوان، وعلينا التسليم بأن الفن لا يبدأ إلا حيثما يوجد إبداع إرادي وواع. فـ"الفن هو إرادة التعبير عن أعماق الذات بطرق منتقاة"، على نحوما يقول "ماكس جاكوب" في حديثه عن قصيدة النثر على وجه التحديد[١٤]. وهو ما يؤدي به إلى إعلان أن "صفحةً من النثر ليست بقصيدة نثر، حتى وإن احتوت على دُرتين أو ثلاث". غير أن هناك أهميةً ما في أن نكشف" في الرسائل والمذكرات الخاصة بالسابقين على الرومانتيكيين-كيف تتفجر وتتدفق، في النثر، الينابيع الدفينة لغنائية تتخلى عن بيت الشعر الكلاسيكي البالغ التحجر، والتي سرعان ما ستتخذ شكلاً وهيئةً في قصيدة النثر[١٥]. وما إن يتم ابتداع "**نوع**" قصيدة النثر، حتى يكون عنينا دراستها، ودراستها هي وحدها. وفيما يتعلق بتطور النوع، تصبح المحاولات الواعية -حتى لو انتهت إلى الفشل-أكثر أهميةً من نجاح لا إرادي، بافتراض إمكانية نجاح من هذا القبيل. وخلاصة القولِ أنه علينا-كما يلاحظ شابلان-"تحت وطأة الوفرة (..) ألا نقبل تحت عنوان قصائد نثر إلا أعمالاً اعترف مؤلفوها-بشكلٍ ما- أنهم أرادوا لها أن تكون كذلك" [١٦].

وينبغي - من الآن - أن نؤكد على أهمية فكرة **الإبداع الإرادي** هذه:فهي لا تسمح - فحسب - باستبعاد كثير منٍ قصائد النثر التي ليست كذلك، بل تساعد - أيضاً، منذ البداية - على تكوين فكرة أكثر صحةً حول مشكلة قصيدة النثر، كما تطرح نفسها على الشاعر نفسه، لا على الناقد.

والمؤكد أن قصيدة النثر تنطوي على مبدأ فوضوي وهدام، إذ نشأت من التمرد على قوانين الوزن والعروض، وأحياناً على القوانين العادية للغة. لكن كل تمرد على القوانين الموجودة مجبر - فيما لو أراد تقديم عمل أدبي قابل للاستمرار - على أن يُحل محل هذه القوانين قوانين أخرى، خشية الوصول إلى ما هو غير عضوي وفاقد للشكل. وهي - في الواقع - ضرورة خاصة بالشعر،

تلك التي تتمثل في التوصل إلى إبداع **شكلٍ** ما، أو - بعبارة أخرى - التعبير عن العالم الغامض الذي يحمله الشاعر داخله، وتنظيمه؛ فلن يستطيع الشاعر - حتى من أجل التعبير عن التمرد والفوضى - إلا أن يستخدم اللغة، وأن يمنحها القوانين.

وتهدف قصيدة النثر إلى أن تذهب إلى ما هو أبعد من اللغة، وهي تستخدم اللغة، وأن تحطم الشكل وهي تخلق أشكالاً، وأن تهرب من الأدب، وها هي ذي تصبح نوعاً أدبياً خاضعاً للتصنيف. وهذا التناقض الداخلي، وهذا التعارض الأساسي هو ما يمنحها طابع الفن الإيكاري*، الطامح إلى تجاوزٍ مستحيل للذات، وإلى نفي شروط وجودها هي نفسها، لتصبح ـ دون شك - نموذجاً واضحاً لجهود كل الشعرِ الفرنسي منذ القرن التاسع عشر. ولاشك أن محاولةً كهذه تنطوي على تخلي الشاعر عن القيم المسلَّم بها، وعن القوانين الطبيعية والقواعد الاجتماعية والإنسانية (بما أنه لم يعد يكتب من أجل أن يُسمَع) ؛ وهي محاولة تجعل منه المستكشف الغريب للمناطق المجهولة، والمحظورة. ومن وجهةِ نظر معينة، يمكننا اعتبار "برتران" هاذياً، و"رامبو" شاعر الشَّطط والفوضى، و"لوترِيامون" مجنوناً، و "رمية نرد" لمالارميه" فعلاً جنونيًّا"[١٧]. فما الذي يمكن قوله سوى أن شعر هؤلاء الأدباء يحمل طابع الخلل بين المطلق الذي يطاردونه والأدوات التي يتملكونها؟ ويستهلك الشاعر نفسه كـ"عامل بشع" [١٨]، في بحث يعلم أنه ميئوس منه.

غير أن البحث هو ـ بالتحديد ـ ذلك البحث الخاص بنظام ومنهج. وينبغي ألا ننسى أن "برتران" يفرض على مقاطعه شكلاً بارعاً وعمدياً، وأن "رامبو" يعتبر الشاعر "**العارف الأعلى**" [١٩]، وأن "لوتريامون" يُركِّب" الآلة الجهنمية "بصرامة شديدة، وأن "مالارميه" قد يجعل من "**رمية نرد**" العمل الأكثر تركيبيةً وتعقيداً **وبناءً**. وبدلاً من الاستسلام لهذيان اللاشعور وأهواء الخيال الجامح، فقد استغرق هؤلاء الشعراء في فنهم، وفي قدرات اللغة، وبحثوا -بإصرار -عن طرق جديدة، وفكروا وأسسوا ونظموا. فلو لم يكن الأمر كذلك، فهل كان لأعمالهم أن تصبح قصائد؟ والواقع أن بقية هذا العمل سوف تكشف أنه كان ثمة حركة تمرد وفوضوية -عند نقطة انطلاق قصيدة النثر؛ ففي نقطة النهاية (حيث ينتظر القارئُ الشاعرَ ويحكم عليه)، هناك ـ دائماً ـ التبلور في **قصيدة**، سواء تعلق الأمر بالقصائد "الشكلية" لبرتران أو"**إشراقات**" رامبو، حيث لا يرى المرء فيها - غالبا - سوى الفوضى الخالصة.

وسيكون لنا أن نحدد فيما بعد [٢٠] ـ عندما تظهر جماليات النوع بشكل أكثر وضوحاً، خلال دراسة النصوص - هذا المبدأ المزدوج لقصيدة النثر: النزعة التدميرية والفوضوية، المتوافقة مع استخدام النثر، والنزعة البنائية والفنية المتوافقة مع الانتظام في قصيدة، وأن نشير إلى أننا إنما نتوصل إلى أنماط شعرية شديدة الاختلاف طبقاً لسيادة اتجاه أوآخر (الـ"إشراقات" أو القصيدة الشكلية). لكن الأمر لا يتعلق - حتى هذه اللحظة - سوى بإعمال مفهوم القصيدة لتحديد الموضوع، قدر الإمكان على الأقل: فإذا كان لمصطلح **النثر** معنًى محدد تماماً (كل ما ليس بشعرفهو نثر)، فإنه

---

*نسبةً إلى **إيكاروس** -في الأسطورة اليونانية -الذي تخلص من سجنه بصنع جناحين، وتثبيتهما بالشمع في كتفيه. فلما حلق عالياً، أذابت حرارة الشمس الشمع، فهوى إلى البحر.

لأكثر صعوبةً بكثير الاتفاق على كلمة **قصيدة**. وقد يكون مفيداً أن نوضح -من الآن- الشروط المحدَّدة الواجب تطبيقها، وخاصة عند الحديث عن قصيدة النثر.

وتفترض قصيدة النثر - وهو ما سبق أن قلناه - إرادةً واعيةً للانتظام في قصيدة، لابد لها أن تكون كُلاً عضوياً مستقلاً، بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري (الذي ما هو إلا مادة، وشكلاً من الدرجة الأولى، نستطيع - انطلاقا منه - تأليف دراسات وروايات وقصائد)، وهو ما سيقودنا إلى القبول بمعيار **الوحدة العضوية**: فمهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد، ورغم حريتها الظاهرية، إلا أنها لابد أن تشكل كُلاً وعالماً مغلقاً، خشية فقدان صفتها كقصيدة. وإذا ما أضفت أن القصيدة هي تنظيم جمالي متميز، وأنها ليست بقصة قصيرة ولا برواية، ولا بدراسة (رغم ما قد يتمتع به هؤلاء من "شاعرية")، فسأبدو كأنني أقول شيئاً بديهياً، وأقتحم باباً مفتوحاً. والواقع أن من الصعب تماماً ـ هنا ـ رسم الحدود، فقد يحدث ـ على سبيل المثال ـ أن تحمل قصيدة عنوان "حكاية"، أو العكس [٢١]. ومع ذلك، فعلينا أن نقبل بأن القصيدة لا تفترض لنفسها أية غاية خارج نفسها، لا سردية ولا برهانية؛ وإذا ما أمكنها استخدام عناصر روائية ووصفية، فذلك بشرط أن تتسامى بها، وتوظفها في كُلٍّ واحد، ولأهداف شعرية خالصة[٢٢]. ولدينا هنا معيار"**المجانية**" الذي سيسمح لنا، على سبيل المثال، باستبعاد أغلب "حكايات" فيبي دي ليل ـ أدام، و "صلاة فوق الاكروبول" لرينان (التي رحب بها "شابلان" في كتابه "مختارات"). ويمكننا أن نضيف أن فكرة "المجانية" يمكن أن تحددها ـ بدقة ـ فكرةُ "**اللازمنية**"؛ بمعنى أن القصيدة لا تتقدم نحو هدفٍ ما، ولا تطرح سلسلةً من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ كـ"**شيء**"، ككتلة لا زمنية، وهو ما سأوضحه فيما بعد[٢٣].

ويقودنا هذان الشرطان اللذان تحدثت عنهما لتوي ـ الوحدة والمجانية ـ إلى شرط ثالث، أكثر خصوصية، لقصيدة النثر، هو **الإيجاز**. فعلى قصيدة النثر ــ أكثر من أية قصيدة عروضية ــ أن تتجنب الاستطرادات الأخلاقية، أو أيةَ استطرادات أخرى، والإسهابات التفسيرية، أي كل ما قد يئول بها إلى أنواع النثر الأخرى، كل ما قد يضر بوحدتها، وكثافتها. ولأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رُقًى موزونة، بل من مُركَّب إشراقي، فبإمكاننا أن نطبق عليها ــ بكل صرامة ــ مقولة "بو" الشهيرة: "لا وجود لقصيدة طويلة، فالحديث عن قصيدة طويلة هو تناقض مطلق في المصطلحات"[٢٤]. وكثيراً ما لاحظنا ـ وهو ما يمكننا أن نطرحه كمبدأ ــ أن قصيدة النثر الحديثة موجزة دائماً[٢٥].

وقد قلت قصيدة نثر **حديثة**. فهل من المفيد التشديد على أنه لم يعد ثمة ما هو مشترك ذو بال بين هذه القصيدة الموجزة التركيبية ـ المكتوبة بأكبر قدر من الاقتصاد في الوسائل، والغنائية غالباً (وسنلاحظ أنها ـ عادةً ـ ما تكون بضمير المتكلم) ـ والأعمال البالغة الاتساع، من روايات وملاحم، المكتوبة في نثر شعري، التي كانوا يسمونها ــ في القرن الثامن عشر ــ باسم "قصائد نثرية"[٢٦]؟ وقد خصص "فيستا كليتون" كتاباً غزير التوثيق [٢٧] لهذه الـ"قصائد" التي يعود أصلها إلى "تليماك"، وهي من تأليف "فينيلون"، ولن تهمنا ـ هنا ـ إلا بقدر ما سنرى ـ خلالها، وبشكل جزئي، بتأثير الترجمات ـ كيف يتطور النثر الشعري، الشكل الأول للتمرد ضد طغيان النظم،

ويتحول - تدريجياً - إلى أن يصل إلى الرومانتيكية. إنها "**قصيدة النثر الصغيرة**" التي أبدعها "برتران" في شكل أناشيد غنائية ballades، واستعادها "بودلير" وجعلها أكثر مرونة، لتنتقل إلى الأجيال التالية كأداة لغنائية حديثة، هي وحدها موضوع هذه الدراسة. لقد نشأ النشيد الغنائي من "مخالطة المدن الكبيرة"(٢٨)، ومن الاندفاعات الرومانتيكية نحو اللانهائي؛ وسوف نراه وهو يتضاعف ويتنوع إلى أقصى حد، كلما أخضعه الشعراء لجهودهم من أجل ترجمة واقع داخلي يزداد تعقيداً، ومن أجل "**العثورعلى لغة**" تعكس الطموحات المجهولة حتى ذلك الحين. ولن أحاول-هل من الضرورى أن أقول ذلك-أن أختزل شعر الأعمال التي ندرسها إلى شيء ما قابل للقياس (رغم أن اهتمامي بالموضوعية لا يمنعنى من إبداء أحكام تقويمية). لكن، إذا ما كان الشعر يفلت -في جوهره -من أى قياس ومعيار، فإن الأساليب التي يتوفر عليها الشاعر قابلة للإدراك والتصنيف. إنه تماثل الأساليب المستخدمة - مثل استخدام النثر، وموضوعات الإلهام، والسعي نحو القصيدة - هو الذي سيسمح بتجميع شعراء معينين معاً، نمنحهم اسم "**شعراء النثر**". وستمكننا دراسة تصورات وتقنيات هذه المجموعة من إدراك التماثلات والاختلافات، وأن نرى سيادة بعض الاتجاهات الرئيسية الكبرى، وأن نتابع - بشكل خاص - ما عانت منه قصيدة النثر، على مر الزمن، فيما يتعلق بالمفهوم والشكل.

فهل يمكننا الحديث عن **تطور** ما، فيما يتعلق بنوع حر كهذا، فرداني بكل تصميم، مثل قصيدة النثر؟ لا، إذا فهمنا من ذلك التحولَ الدائب والمطرد لنوع معين. ونعم، إذا ما وافقنا وقبلنا بأنه - في نفس الوقت الذي تتطور فيه المفاهيم السياسية والاجتماعية، والأذواق والمفاهيم الفنية، والحاجات الروحية والفكرية للأفراد -فإننا نرى - أيضاً - لا تطويراً في فكرة الشعر فحسب، بل -أيضاً- في "**الشكل**" الشعري، وأن ثمة علاقة متبادلة غير مرئية - وإن تكن ضرورية - بين مرحلة معينة والشعر الذي تنتجه.

لقد وجدت نفسي-إذن، من أجل وضع الأعمال والنظريات في منظور تاريخي، لامن أجل متابعة سياق وجهات النظر النظرية التعسفية - منقادةً، أولاً، إلى دراسة العلاقات بين قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي الذي استحوذ على الشعر، تحت تأثير شعراء مثل بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ ثم دراسة الطابع الفني، بالمعنى المحدد، لقصيدة النثر، في العصر الذي اهتم فيه الرمزيون بالبحث عن شكل أكثر سلاسة: قصيدة نثر أم شعر حر؛ وأخيرا-في المرحلة الثالثة، التي تم فيها استخدام قصيدة النثر باعتبارها أقصى أشكال الفوضوية التحريرية تطرفاً، في عصر الاضطهاد والكوارث- عصرنا - الذي يشمل النصف الأول من القرن العشرين.

إن الشعر أزلي، لكن الوجوه التي يمنحها لنا مختلفة دائماً. والشاعر - الذي كثيراً ما يعتقد أنه يتصرف كرد فعل ضد الاتجاهات والأذواق الواضحة لعصره - يقدم لنا، على النقيض من ذلك، الوجه الأكثر خفاءً وتعقيداً، والأصدق، من خلال التعبير عن الطموحات العميقة، والنفي الخفي، وتحركات الروح الغامضة. وآمل أن نرى هذه الوجوه المختلفة في الفصول التالية، حيث حاولت أن أكشف لا المفاهيم الشعرية المتعددة فحسب، بل - أيضاً - المواقف الثقافية والروحية،

والحركات الكبرى، فرديةً كانت أم جماعية. وكل ذلك ضروري إذا ما أردنا فهم واستعادة أعمال هؤلاء الشعراء في مناخها الأصلي ؛هؤلاء الشعراء المشبوبي العاطفة، الصاخبين، الذين يحتقرون جميعاً "الفن"، فيما هم أكثر عشقاً لفنهم من الآخرين، والأكثر التزاماً في الوضع الإنساني، والأكثر لهفة على تجاوز ما هو إنساني؛ هؤلاء الشعراء الذين نسميهم "شعراء النثر".

*

الهوامش

(١) **مختارات من قصائد النثر**.Anthology du poèmes en prose ,Juillard,1946

(٢) يجمع شابلان -على سبيل المثال- في "**مختارات من قصائد النثر**" بين الحكايات (ماسة العشب، تأليف فورنيريه) ومقاطع من رواية "انطباعات من أفريقيا"، من تأليف روسيل، والحِكَم (مثل المقاطع المأخوذة من "مذكرات"ج. رينار)

(٣) في عام ١٧٣٧، وهو ما ذكره جوجيه في "**المكتبة الفرنسية**"

.**Bibliothèque française**, t. III, chapitre15 , p.389.

(٤) وقد سبق لأرسطو-في "**الشعر**"-أن أنكر على "أميدوكل"(رغم أنه كان يكتب نظماً)، وعلى "هيرودوت"("حتى لو وضعناه في شكل منظوم") اسم شعراء:ذلك أن هدف الأول والثاني هو تعليم القاريء، وإبلاغه ببعض الوقائع، سواء كانت علمية أم تاريخية (**Poétique**,chap.1et 8;éd. Budé, 1932, p. 30 et 42)؛وهو ما يعلي من شأن مبدأ "المجانية" الشعرية.

(٥) **Réflexion sur la Poésie et la Peinture**,1719,t.I ,Chapitre XLVIII.

(٦) **مختارات من قصائد النثر**، مرجع سابق، مقدمة ، ص١٦.

(٧) ردًّا على البحث الذي قام به ل.دي جونزاج ـ فريك في "**دون كيشوت**"، عام١٩١٩.

(٨) **مختارات**...، مقدمة ص١٦.

(٩) هويسمان، **بالعكس**

Huysmans, **A rebours**,1re éd ., 1884; **Œuvres complètes** ,Crès 1927 t. VII, p. 302.

(١٠) هنرى جيون، **المجلة الفرنسية الجديدة**

Henri Ghéon, **Nouvelle Revue Française**, août 1912,p.345.

(١١) فيستا كلايتون، **قصيدة النثر في الشعر الفرنسي في القرن الثامن عشر**

Vista Clayton, **The prose poem in french poetry of the XVIII th century**, Columbia University, IV et V, 1936: 2 ème partie, chapitres III.

(١٢) جـ.بلين، **مقدمة لقصائد النثر الصغيرة لبودلير**

G.Blin, **Introduction aux Petits Poèmes en prose de Baudelaire**, Fontaine, février 1946 ,p. 284 .

(١٣) عرض لكتاب فيستا كلايتون، في **مجلة التاريخ الأدبي**

Revue d'Histoire Littéraire , janvier - mars 1937.

(١٤) في مقدمة "**رمية نرد** " **Cornet à Dés** , en 1916 ; éd . Stock, 1923 p. 14

(١٥) انظر-فيما بعد-الفصل التمهيدي "**لمحة تاريخية**"، (١)، من النثر الشعري إلى قصيدة النثر.

(١٦) **مختارات** ..، المقدمة ،ص ١٧ **Anthologie du poème en prose** , Introduction p.XVII

(١٧) "ألا ترون أنه فعل جنوني؟". ذلك ما يقول مالارميه إلى فاليري، وهو يحدثه عن "رمية نرد"؛ قارن
.(Valéry, **Variété II** . Gallimard, 1930, p.180

(١٨) هو تعبير رامبو في خطابه "**الرائي** du Voyant"

(Lettre à Démeny, 15 mai 1871, **Œuvres de Rimbaud,** éd .de la Pléiade, p.255)

(١٩) **Eod, loc,** p. 254.

(٢٠) قارن-فيما بعد-الجزء الثاني، الفصل الثالث: **جمالية قصيدة النثر**.

(٢١) تحمل إحدى "إشراقات" رامبو اسم "حكاية". وفي المقابل، أفسح بودلير مكاناً في "قصائدنثريةصغيرة" لحكاية "موت بطولي". والمقابلة بين القصيدة والحكاية (أو الأقصوصة، على نحو أدق) مفيدة، إذا ما أردنا قياس المسافة بين النوعين.

(٢٢) لتكن القصيدة غايَة نفسها، هذا ماعبر عنه فاليري عندما قال: "القصيدة لا تموت، لأنها مُعَاشة: لقد أُنتجت - قصداً- كي تولد مرةً أخرى من رمادها، وتصبح - من جديد، وبلا نهاية - ما قد أصبحت عليه لتوها".

(**Poésie et pensée abstraite, Variété** V, p. 151)

(٢٣) انظر-فيمابعد-الجزء الثاني، الفصل الثالث.

(٢٤) في "**المبدأ الشعري**" تصريح كرره بودلير في "ملاحظات حول بو"، واستخدمه كمقدمة لـ"حكايات عجيبة جديدة".

(٢٥) انظر-فيما بعد-الجزء الثاني. وفي عهد قريب أيضاً، شدد أراجون في "**حولية**" مخصصة لقصيدة النثر على شرط الإيجاز كشرط ضروري. (**Chronique du Bel Canto , Europe**,1 er octobre 1946, p.90)

(٢٦) انظر - فيما بعد - "تليماك وهجمة الحديثين"

(٢٧) **قصيدة النثر في الشعر الفرنسي في القرن الثامن عشر**. واللافت للانتباه -على أية حال -أن الجزء الثاني كله مخصص لعرض الخلافات التي تتعلق بالقيمة النسبية لكل من الشعر والنثر، ونظريات النثر الشعري وإيقاع النثر، وللبحث في العناصر الرئيسية التي تحدد **النثر الشعري**

The prose poem in French poetry of the XVIII th century,Columbia University, 1936.

(٢٨) بودلير، **إهداء قصائد نثر إلى أرسين هوساي**

A Arsène Houssaye, Œuvres, éd. de la Pléiade, t.I, p.405.

*

قصيدة النثر قبل بودلير
– لمحـة تاريخية –

(١) من النثر الشعري إلى قصيدة النثر

(٢) آلويزيوس برتران وميلاد النوع

(٣) من الرومانتيكية إلـى بودلير

(١) من النثر الشعري إلى قصيدة النثر

النثر الشعري وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما -رغم هذا - متماسان؛ ففيهما تتبدّى نفس الرغبة في التحرر، ونفس اللجوء إلى طاقات جديدة للغة. فكيف العبور -فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين -من النثر الشعري، الذي كان ما يزال غير عضوي، إلى "قصيدة النثر" التي اعتبرت نمطاً أدبيًّا حقيقيًّا؟ أعتقد أنه لا غنىً- فيما أعتقد-عن الإشارة إلى ذلك هنا.

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح -فجأةً - في حديقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت -في ذلك- إلى تربة ملائمة، أعني إلى أذهان تؤرقها ـ بشكل واعٍ تقريباً -الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت ـ أيضاً ـ إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعري، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلي، الذي مهد لمجيء قصيدة النثر. فعبر المجادلات التي نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضروري بين **الشعر والنظم**. ويمكن القول أن القرن الثامن عشر قد مكّن-ببطء، وعبر عدة محاولات - من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك سننتقل من النثر الشعري، الذي مايزال نثراً، إلى قصيدة النثر، التي هي -قبل كل شيء -"**قصيدة**". وسياق هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتنفصل هنا لتتلاقى في مكان آخر. لذا، فإنني أود الإشارة -على الأقل-إلى هذه التيارات الرئيسية التي انجذبت من الشعر ـ أكثر فأكثر ـ في اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة "شعرنثري" مطروحةً حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بديهيًّا أن الشاعر - بحكم تعريفه - هو **من يكتب الشعر المنظوم**. فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعرٍ ما تزال فكرته ترتبط-طبقاً لأصوله (شعر "غنائي") - بأصول الغناء الموزون. ولابد أن نذكر - هنا - أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر:

الأبيات هي أطفال القيثارة

ولابد من غنائها لا قولها

كما قال "لاموت"، وكان يعتقده أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذي ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخضع - طوال هذه المدة- إلى عبودية الإيقاع الموسيقي. ففي الأشعار المغنّاة، كانت

نبرة الصوت أوالعلامة النحوية (التي تتضح في نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفي لصالح النبرة الموسيقية:فقد "غَنَّت" العصور الوسطى كلها الأبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الأبيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب "جـ. لوت" الجديد هذا المفهوم تماماً (١).

وقد استمر هذا الإنشاد " العددي" الصرف حتى عندما وجد الشعرنفسه وقد انفصل عن الموسيقى. ويعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنويعات في إلقاء الشعر (٢). وسيكون أفول هذا "الغناء الرتيب" في الإنشاد-الذي سيتحسر عليه فولتير (٣) - أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعي، ولـ"الشكل المربع" المتمثل-شعرياً-في البناء الثنائي للوزن السكندري(٤). وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه-بتغيير مفاجىء في النبرة - على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذي يقوله ميثريدات:

لقد تحاببنا أيها السيد، فكم تنقلب سحنتكم(٥)!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسي سيصبح -منذ ذلك الحين- تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب الصوت، وللجملة على حساب الوزن، وسيتزايد -بهذا المعنى-اقتراب الشعر من النثر. وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم-على نحو ما أوضح "د. مورنيه" - حتى نهاية القرن الثامن عشر (٦) ؛ وسنرى "لاهارب" يعلن سخطه على "روشير" الذي يقوضها "بحجة تنويع انسجام الأبيات"، "فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها وهو ميزتها"(٧). ولن نؤكد كثيراً على أهمية هذا التحول الذي يقول عنه لوت إنه "لن يكون له مثيل إلا في تحولات الرومانتيكية" (٨). فهل كان يمكن لتحرر الشعر (الذي يمكن أن نرى مظهراً آخر له في الأشعار المسماة "حرة" لدى لافونتين وموليير) أن يمضي -عندئذ-إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التماثلي الجميل، كانوا مايزالون في حالة قوة بالغة في عصر لويس الرابع عشر؛ وينبغي انتظار الرومانتيكية كي نرى-حقاً-" تفكيك" البحر السكندري، ربما -أيضا-لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان "القواعد" (٩).وعندما ستدَّعي موجة حداثية-خلال "الشحار" الشهير -أنها إنما تكنس الشعر الكلاسيكي، فإنها ستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعري) محله.

وثمة واقعة جديرة بالملاحظة: ففي كل العصور التي ظهرت فيها العقول الاستقلالية في الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية في مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقين مختلفين في اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذي تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلي النهائي عن النُظم لصالح الشعر النثرى. تطوير أو ثورة. ولسوف ندرك نفس "زمن" التردد بين الشعر المتحرر والشعر النثرى ، في كل مراحل التحرر التدريجي للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السيريالية. وتشكل هذه العهود "نهايات قصوى" في منحنى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيدة النثر تجد نفسها-كل مرة -مهجورةً في النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذي يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر - وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة — حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر،

يتواجدان معاً وأحياناً ما يمتزجان.

لقد شهدنا المرحلة الأولى في طريق تحرير الشعر، ولنا أن نُلحق بها بضع تجارب غريبة لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو ـ الآن ـ كحدس خجول لـ"الشعر الحر" الرمزي، لكنها كان من المقرر أن تظل في وضعية المحاولات المعزولة(١٠). ويبقى لنا أن نرى كيف تقود نفس روح التحرر-في نفس العصر-إلى البحث، في النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شيء يتواكب:العقلية"الحديثة"، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضاً ضعف الشعر العروضي في القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لقدوم هذا النوع الأدبي، الأكثر حرية والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذي لن يكون سوى قصيدة النثر.

"تليماك"وهجمة"الحديثين"

في العصر الذي ظهرت فيه"تليماك"، منح "بوالو" و "الأب دي بو"(١١)- أيضاً - اسم "قصيدة النثر" للروايات:

> ... هناك أنواع من الشعر لم يتخطانا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبداً، مثل القصائد - على سبيل المثال - التي نسميها **روايات** ...

ذلك مايقوله "دي بو" في "خطاب إلى بيرو" عام ١٧٠٠ .ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر "نوعاً من الشعر" .وأعتقد أنه انطلاقاً من "تليماك " -بالتحديد- توجهت الرواية، عمداً، نحو الشعر؛ وهو زعم اعترف به "فنيلون" الذي يعتبر مؤلفه - الذي قدمه الناشر باعتباره تكملةً لأنشودة الأوديسة (الرابعة)-كـ"سرد خرافي في شكل قصيدة بطولية، مثلما في قصائد هومير وفرجيل "(١٢). هذه الرغبة الواعية في بث الشعر في النثر كانت-في بدئها-خميرةً ثورية، وفهمها "الحديثون" باعتبارها كذلك -حقا-خلال الـ"مشاجرة" الشهيرة، ورفعوا "تليماك" كأنها راية الثورة، واندفعوا-بقيادة "هودار دي لاموت" (١٣) المتحمس-للهجوم على قلعة القافية، المنيعة حتى هذه اللحظة. وقدم "فنيلون"-بنفسه -المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام في"خطاب إلى الأكاديمية"(١٧١٤)-بالفصل بين الشعر والنظم(١٤)، وعندما تكفل بقضية القافية:

> إن نظمنا للشعر ـ إن لم أكن مخطئاً ـ يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة والانسجام(١٥).

وعبثاً حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتمييز المقدس بين الأنواع، والإعلان - بقلم "الأب ديفونتين" (١٦):

> إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخلٍّ عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر-جدياً- إلى النثر الشعري، على نحو ما حدث مع "تليماك"...

لـم يكن قد حدث شيء من ذلك. فقد أعلن الكُتّاب-بحماسٍ غامر-أنهم تخلصوا من "عبودية نظم الشعر "كما قال الحديثون[١٧]، واندفعوا في إثر "فنيلون" ليكتبوا أشعاراً ملحميةً نثرية: سنجد قائمة بها، مع التعليق عليها، في أطروحة "ا. شيريل" [١٨].

وبدا من الممكن كسب المعركة -مقدماً- ضد نظم الشعر، في قرن كان الشعراء "الكبار" يُدعون "روسو" و "لي فران دي بومبينيون" و "لوبران"، وحيث كان الشِّعر الفرنسي أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيبس من جرَّاء نزوعه إلى التجريد، وافتقر من تعلقه الشديد باللغة "السامية"، ولـم يعد إلا شبحاً بلا لون. والمؤسف أن النثر الشعري استعار من الشعر -على وجه التحديد- كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر زيفاً، من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامي، والتوريات الأنيقة، والكليشيهات الفخيمة. والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل "جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد" من تأليف "بيتوبيه"(١٧٦٧)، و"انكا Incas" التي قام "مورمونتيل "بـ "ضبط وزن نثرها الهادئ في أبياتٍ ومقاطع شعرية" [١٩] (١٧٧٧)، أو العمل الشهير " الأب دي ريراك ": "ترتيلة إلى الشمس" (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وندرك لماذا يعلن السويسري "ديشرني" باستياء - بعد أن استوعب "ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكون، قصيدة نثرية" - أنه "إذا ما كان الهذيان الشعري يمكن الكشف عنه في القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجي "! [٢٠]. وإذ هرب "فنيلون" إلى الطبيعي، والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ"الجليل العادي"[٢١]، فلقد وقع منافسوه فريسة الخطابة والاستسهال ؛ فلم يدركوا أنه لا يكفي-لإبداع أعمالٍ شعرية-إلصاق الزخارف المصطنعة على النثر.

وترجع أهمية هذه المحاولات -مع ذلك- إلى أنها تظهر الفصل الذي حدث، في القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والآذان مهيأةً -من الآن فصاعداً-للبحث عن المتعة الشعرية في مكان غير الشعرِ المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات-على نحو خاص - هي التي جعلت فكرة "شعر نثري "مألوفةً للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد "الأب بريفو" إثبات عدم ضرورية القافية للشعر، قدم - كبرهان على ذلك - "نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعري، التي نقلت إلى لغتنا - دون مساعدةً القافية - كل جماليات الشعر الأجنبي"، وأوضح أن "ترجمة الأب سانادون لقصائد "هوراس" الغنائية، وترجمة ميرابو لقصائد "تاس"، وترجمة سانت مور لقصائد "ميلتون"، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفاة"، " فهذه القصائد موزونة، رغم أن هذا الوزن غير منتظم " [٢٢]. وهي ملاحظة ذات أهمية كبرى: فنحن نلمس هنا-في الواقع-واحدةً من أهم النقاط الأساسية لعملية "تفكيك النظم" عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر ـ في هذه الترجمات ـ عن إرضاء الطموحات الشعرية التي لـم تجد ما يشبعها في التمارين الشكلية الخالصة لناظمي الشعر، ومارس الكُتاب الفرنسيون- عبر الترجمات - المحاولات الأولى في "قصائد النثر" المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التي تكمن في أن القافية والوزن ليسا كل شيء في القصيدة، وأن اختيار الموضوع -والغنائية والصور وبناء القصيدة-وما سيسميه "بو" بـ"وحدة الانطباع "- هي، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى التأكيد على حقيقة أن الشكل -في القصيدة -ليس أمراً ثانوياً، بل هو رئيسي. ولكن، ألا نبالغ كثيراً -رغم هذا - عندما نرجع كل شيء إلى الخصيصة الشكلية للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع- في جميع الحالات -أن " ترتدي ثوب النثر دون أن تموت"، حسب نظرية" فاليري"(٢٣)؟ (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بألا يتعرفوا-أبداً-على شعر"إيدًا Eddas" أو التوراة) .ألا يمكن أن نؤيد -على النقيض من ذلك- ومثلما فعل"ر.شواب" ببراعة، أن" وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة"؟ (٢٤).إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتنافر شكلٍ ما يستخلص من "استدارة الأشكال المنظومة شعراً"، ليصبح -بذلك- أكثر توتراً وحيوية: فثمة العديد من العناصر الشعرية التي تفسر نجاح "الترجمات الشعرية المستعارة " التي تبدت خلالها قصيدة النثر-فيما بين عام ١٧٨٠وعام١٨٢٠-قريحة شعرية بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من "مريميه" إلى "ب.لويس" و"فيكتورسيجالان".

وعلى أية حال، فإنها لحقيقة أظهرت كل دلالاتها ترجماتُ النثر في القرن الثامن عشر: فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقي في"إيدًا Eddas*"و"أوسيان Ossian**"، ولدى "يونج Young"-***حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسي، بأكثر مما كان موجوداً بكل "قصائد" كتاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسأنحي جانباً الترجمات النثرية الكثيرة التي قام بها - في هذا العصر- مؤلفون قدامى؛ فعلاوةً على أسلوبها الرديء، في كثيرمن الأحيان، وصياغتها الموغلة في التقليدية (٢٥)، فهي تمثل مظهراً أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة في النثر.

ويسترعي الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثاني كله من هذا القرن: أولاً ترجمة "ماللييه"(عام١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من "إيدا" الاسكندينافية (وبشكل خاص "أنشودة رينيه الشهيرة" (٢٦)، التي اختصرها "ماللييه" إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيدها الكونت "تريسان" ويختصرها من جديد (أبريل١٧٧٠) في "مكتبة الروايات العالمية"، قبل أن تُمد "شاتوبريان" بمادة قصيدته الشهيرة "بردى الأحرار "Bardit des Francs" **** في "الشهداء"Martyrs"). وسيلي ذلك ترجمة "تورجو"لـ"أوسيان" عام١٧٦٠، وترجمة "هوبير" و "تورجو"لـ"جيسنير Gessner"عام١٧٦٢،

---

* **إيدًا** Eddas:ديوان شعري للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندينافية القديمة.

** **أوسيان** Ossian: مقتطفات من الشعر القديم، جمعت من مرتفعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و"الإرسية" Erse في القرن الثالث.

***__يونج__ Young: إدوارد يونج، شاعر بريطاني(١٦٨٣-١٧٦٥). كتب "الليالي" في شعر غير مقفى(١٧٤٢)، مستوحى من وفاة زوجته وابنته.

**** **بردى** bardit أغنية حربية جرمانية.

وترجمة "لي تورنير"لـ" يونج"عام١٧٦٩(٢٧). وقد كتبت جميع الترجمات نثراً، ولم تأت الترجمات- أو بالأحرى المحاكاة - في شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه "فان تيغيم" بـ"مفهوم الشعر الحقيقي"(٢٨). وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية -التي عاثت فساداً في أشعار العصر - تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية. أما "إيدا" وأناشيد"أوسيان"-التي اعتبرت، عن خطأ، أغنيات وحشيةً وبدائية(٢٩) - فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعي.

لكن هذه الترجمات لعبت-في نفس الوقت-دوراً فعالاً في تجديد النثر الفرنسي، وهو ما أريد التأكيد عليه. وكان على"قصيدة النثر" أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملحوظة الأولى-وهي لاتخلو من الأهمية-أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنئذٍ قد كتبوا نصوصهم الأصلية في **نثر إيقاعي**، (وهي حالة ماكفرسون وجيسنير)، وأشعار غير مقفاة (مثل يونج)(٣٠). كان المترجم مدعوا -إذن- للبحث من جانبه، إخلاصاً لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدي، وآخر غير النثر البسيط(٣١)، وهي دعوة تمثل إغراءً لايقاوم عندما يكون اسم المترجم "تورجو".

كان "تورجو"، الذي سبق أن ترجم "فرجيل" في "شعرموزون"، يهتم-في الواقع، وبشكل خاص - بمسائل الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع "النثر الموزون" عند "جيسنير"(٣٢)، وحاول الحفاظ على هذا "الوزن" في ترجمته لـ "غزليات Idylles" (التي ظهرت عام ١٧٦٢ باسم "هوبير") (٣٣). لكنه -في ترجمته لـ"أوسيان"، واعتبارا من عام ١٧٦٠بشكل خاص -نجح في العثور على إيقاع العمل الأصلي.

وكانت المهمة -هنا- أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ"ماكفرسون" يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسياقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد - أي كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه - استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن "تورجو" و"سوار" - أول من ترجم "أوسيان" (٣٤) - قد نجحا، رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدما فكرةً صائبةً، إلى حدٍّ ما، عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون. ولن أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع "أناشيد سيلما" الشهير، المتعلق بموت "أريندال" وأخته "دورا" (ترجمة"سوار"عام١٧٦١، في "جورنال اترانجيه"):

ترجمة الترجمة الفرنسية	ترجمة النص الأصلي
انهضي يا رياح الخريف! واعصفي فوق المروج	انهضي، ياريَاحَ الخريف، انهضي وهُبيٍّ
المعتمة! ازبدي ياسيولَ الغابة ! واهدري يا	على المرج! ويا سيولَ الجبال، اهدِري!
أعاصير فوق قمم أشجار البلوط! ولتسافر أيها	واهدري يا عواصف في أحراش البلوط!
القمر عبر الغيوم المزقة ! اكشف عن	ولتمض أيها القمر عبر الغيوم المتكسرة!
وجهك الشاحب، بين حين وحين! ذَكّرني	اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين
بالليلة الرهيبة التي قضى فيها أطفالي، حين هَوَى	وحين! ذَكّرني بالليلة التي هَوَى فيها أطفالي
أريندال القوي، وانطفأت دوُرا الغالية!	جميعاً، عندما هوى أريندال القوي، عندما
	هوت دورا الجميلة!

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ بالتكرار " انهضي-انهضي " و" هوى-هوى"و"اهدري-اهدري"، ولا بالجناس الصوتي للبدايات (حروف متحركة خفيضة وحروف ساكنة صاخبة: roar, groves, oaks, walk, through, broken) ؛ ولم يقاوم"سوار" رغبته في إضافة بعض الصفات: مروج معتمة، ليلة رهيبة، التي -رغم هذا-تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الانجليزي التعجبية. ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التي تتدفق بعنف، والاستدعاء الدرامي لمشهد وحشي يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدةً على قراء نثر"فنيلون" المنساب والناعم. وسيقرأ " ويرذر" هذا المقطع إلى "شارلوت"(٣٥)، وسيأتي على ذكره "شاتوبريان".

ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالعثور فيه على التدفق الوحشي لشعر بدائي) كانٍ على النقيض من الأسلوب السلس، المنمق، المزدهر في هذا العصر. وقد أبرز "فان تيغيم" ذلك جيداً:

> لقد قدم نثر مترجمي " أوسيان "الأوائل-بشكل عام-الصرح الأهم، الذي يمكن وضعه كنقيض للشكل الشعري الذي يبحثون عن تجاوزه بوعي أو بغير وعي، فهو- بإيقاعه المتنافر، وأسلوبه الجديد، والجريء، وتفككه - يتناقض، تماما، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين(٣٦).

والواقع أن هذه الترجمات لاتتناقض - فحسب - مع نظم الشعر، بل مع "النثر الشعري" للعصر؛ فيكفي أن نقارنها بالفترات المتكلفة لمقلدي "فنيلون" .ويمكننا القول إن ترجمات "تورجو"و"سوار" ذات أهمية تاريخية، وذلك في سياق تطور النثر الشعري أكثر من ترجمة "لي تورنو"لـ"أوسيان"عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً -بالنسبة للمترجمين الأوائل - أنهم لم يتناولوا مجمل"الأعمال الكاملة" لـ"أوسيان" (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولاً)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر "مقطعاً "، هي التي نشرها -أولاً- "ماكفرسون"، على ما يلاحظ"فان تيغيم" :

> "إن طراز"أوسيان" لا يُحتمل، إطلاقاً، إلا في القصائد القصيرة شديدة البساطة، التي تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب"ماكفرسون" الأولى[٣٧].

وسيتخلى هذا المفهوم -نتيجةً لذلك- عن مكانه لـ"مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ"فينجال" ".ولكن عندما نشرت" فينجال Fingal"، في ستة أناشيد لماكفرسون في انجلترا (عام ١٧٦١)، وفي فرنسا (عام ١٧٦٢)، لم يترجم "سوار" الـ"فينجال"، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة[٣٨]، في"جورنال اترانجيه". وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة -التي نشرت في "جورنال اترانجيه"- هي التي عرَّفت القارئ بمؤلفات "ماكفرسون"، في مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً؛ وهي التي ماتزال-حتىاليوم -تثير فينا الانفعال الشعري، في حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعرى لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً- التي كان حضور الغنائية فيها أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف- كان من البداهة إلى حد أنها لم تنل بعمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة- بسبب طولها نفسه-عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: "هوميرالطيب، عندما كنت نائماً "*. والجدير بالملاحظة أن"ماليه" -وهو يترجم أشعار "إيدا " نثراً-كان يختصرها عموماً، وكان "لو تورنو"-في تعديله (إلى أقصى حد، ربما) من "ليالي" يونج، يقدمها للقارئ الفرنسي بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث كل "ليلة" إنجليزية تزوده بعدة "ليال" فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للنصوص الملحمية، كان "تورجو" و"سوار" يحذفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو الحادة في الدرامية، ليشكلا منها كُلاً ووحدةً إيحائية[٣٩]. هذا الاختصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذي جعل هذه الترجمات تختلف -جذرياً- عن الـ"روايات" والـ"ملاحم" المكتوبة بالنثر الشعري، التي لا تنتهي غالباً، والمستفيضة دائماً. وقد قال"سوار" عن" شكوى كولما" [٤٠]:

> من الصعب العثور -في أية قصيدة- على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر في مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعاً، وأكثر سرعة: إنها دراما كاملة.

---

* باللاتينية، في الأصل.

ولـم يكن عبثاً -بالتأكيد- بالنسبة للمؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة في الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركّزوا- علىنحو كـاف -نَصاً مـا ليحـافظوا علـى الوحـدة والكثافة الشعريتين. والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمـة إنمـا سـتخرج -فيمـا بعـد- مـن "أوسيان":إنها الترجمات المستعارة لكل من"بارني" و "شاتوبريان" و "أوجين هوجـو". و"ميرميـه"، مؤلف "جوزلا Guzla"، ألن يصبح -هو أيضاً- من المعجبين بـ"أوسيان" (٤١)؟

وسيقال كيف يحدث أن يمارس تأثير "أوسيان" بـ"أثر رجعي"، في حين أن نهايـة القـرن الثـامن عشر قد شهدت تضاعف "الغزليات Idylles" النثرية، محاكاةً لجيسنير(٤٢)؟ ذلك-تحديداً-لأن تطور اللغة الشعرية-الذي بدأته ترجمات"أوسيان"-كـان عليـه أن يتحـدد بدقـة، أولاً، وأن يرتكـز علـى حركة تحرر ثقافي أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية. وإذا ما كان النثر قد بدأ يصبح أداةًشـعرية، فمـا كانت لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما ما تشترك معها القوى الجديدة تماما، والبالغة التعقيد.

تحرير اللغة والتجديد الشعري

فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من النثر: الخطابي، "الغزير"، الموروث مـن القـرن السـابع عشر، الذي طمع -بعد "تليماك- في أن يصبـح نـثراً "شـعريا" مِـن خـلال إثـراء نفسـه بـالنعوت، والتوريات، والصياغات المتجانسة ؛ والنثر الوجيز، الرخيـم أبـداً والذهـني تمامـاً، النـثر الخـالص في النهاية(٤٣)، نثر "فولتير" و"مونتسكيو". ومع "ديدرو" و"روسو"، سيشهد القرن الثامن عشر ميـلاد "لغة العاطفة" (٤٤).

وبالنسبة لـ"ديدرو" (المترجم المتحمس- هو أيضاً -لمقـاطع "أوسـيان"الغنائيـة الأولى)(٤٥)، فـإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات، ينبغي ألا تستجيب لقواعد خطابية متحذلقة، ولا أن تنتج "انسجاماً" شكلياً صرفاً ؛ بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقاً. ونعلم أن الإيقـاع- بالنسبة لـه-"مسـتلهم مـن الـذوق الطبيعـي، وحركـة الـروح، والحساسـية. إنـــه صــورة الـــروح نفسها.."وأيضاً، فإن "الانسجام الحقيقي لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التي انبثق منها"(٤٦).

والكاتب القادر على توافقات كهذه، "سيد الأرواح المرهفة" (٤٧)، ماكان ينبغـي البحـث عنـه بعيداً: فــ"هلويـيز الجديـدة Nouvelle Héloïse"،الـتي ظهـرت عـام ١٧٦١، جـددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائي. ولـم يعد هـذا النثر الموسيقي يخـاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية، المتنوعة على انسجامها، الفاترة أو الحارة بالتناوب، قادراً على استحضار مشهدٍ ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساسٍ ما. فهنـا، ثـمة "إعـادة اكتشـاف" للشعر

الحقيقي، الذي يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق في الروح. "كيف يمكن أن تكون شاعرَ نثر؟"، هكذا تساءل "روسو" في إحدى كراساته(٤٨).

والشيء المذهل-حقاً- هو أنه عبر طريق النثر، تمت العودة إلى أصول الشعر العميقة. "لقد عثرت مرحلة ما قبل الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك الشعراء"، ذلك ما يرصده" ا.مونجلون" (٤٩). أهو عجز عن نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، "روسو" و"سينانكور" و "شاتوبريان"؟ إنه- بدون شك، أيضاً- النفور من نُظُم الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن "ديدرو" الوحيد الذي أراد تحرير الإنسان النابغة من القيود التي تفرضها القواعد والأعراف الأدبية(٥٠)؛ فالفنان هو صرخة الإجماع، ولاينبغي أن يتبع إلا الطبيعة، بالأحرى-طبيعته هو(٥١). ونصل-في كل المجالات-إلى مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هي-وحدها- التي ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود، مع الانغماس في أكثر أنواع الإلهام جنوحاً، والدفقات التي لا تنضب. ويكشف المظهر الفوضوي- الذي يبدو في حالة غليان أحياناً، وإطناب أحياناً أخرى- لأعمال "ديدرو" و"روسو" عن كراهيتهما الشديدة للإلزام. لكن هذا التكوين السقيم، وهذا الأسلوب الذي لا معيار له هما على طرفَي نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذي تطالب به قصيدة النثر: فالشكل- هنا- شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط لحدود معينة. وما الذي سيقال- عندئذ- عن البلازما غير العضوية التي ستتكون داخل مكامن بعض "النفوس المرهفة"، المهيأة-سلفاً - للاستفاضات اللفظية...

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفي ما قبل الرومانتيكية، هو-في الواقع، وبشكل خاص-الذائقة الجديدة الشخصية للغنائية، وإعادة إدخال هذه الـ" أنا " في الأدب، وهو ما سيفضي إلى التخلي (النسبي) عن الرواية والملحمة، لصالح أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. وسيسعى النثر إلى ترجمة حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه إلى حكي الأحداث الجسام أو الروائية: وبقدر ما ستتكلم الروح- دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية- بقدر ما سيجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

> من الروح ينسال الشعر-على ما يكتب"ا.مونجلون"(٥٢) - بشكل طبيعي، ومن حيث لا يُبذَل أي جهد من أجل الوصول إليه، في خبيئة السير الذاتية، في كل كتب الرحلات والاعترافات، حيث تنعكس الانفعالات المعيشة، وأخيراً في كافة الأنواع الأدبية التي تزدريها الكلاسيكية المستعارة، فظلت ـ بهذا الازدراء- حرة.

نشهد - إذن- هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن ناحية، يتواجد الشعر الحقيقي في الاعترافات، والمذكرات الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءاتٍ أدبية، وبدون صياغةٍ متعمدة؛ وهي التي لا يمكن اعتبارها- بالتالي- أشعاراً. ومن ناحية أخرى، ففي كل مرةٍ يزعم

الكاتب كتابة عمل فني، فإن طغيان القواعد "الشعرية"، والاصطلاحات الأسلوبية، يُجَمِّد أو يستنزف أي شعر. شعر بلا قصائد، وقصائد بلا شعر. ولن أقول في ذلك سوى بضع كلمات، طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التي سيمكن فيها- أخيراً- بلورة قصيدة النثر الحقيقية[٥٣].

وتميل الاعترافات والسير الذاتية- نظراً لطولها- إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا- بالمقابل- أن نقتطع من "المذكرات" مقاطع تتاخم القصيدة، في غنائيتها الداخلية، وتدفقها، وهو ما فعله "مونجلون" مع "يوميات " لوسيل لاريدون-دوبليسيس[٥٤]. والإيجاز والطبيعية نادران- والحق يقال- في حقبة اعتقد فيها أتباع "روسو" بأنهم ملزمون- حتى في أحلام يقظتهم الخاصة- بالحديث بـ"لغة العاطفة"، مع الإطناب والمبالغة: "أحلام يقظة" مانون فيليبون- مدام رولان فيما بعد-نموذج للأسلوب المتكلف، الذي يزيد من تكلفه آثار الأسلوب المتسامي المتشبه بالكلاسيكي، الذي سيربك لغة الشعر حتى المرحلة الرومانتيكية. ومما الحديث في "أحلام يقظة غابة فنسين"إلا عن" التألق الشجي للزهور"، و"ظلال الغابات الضاحكة"، و"خرير الموج الجذاب.."[٥٥]. وتكشف رسائل "مانون"الشابةنفس الادعاء، ونفس انعدام الطبيعية[٥٦].

ومع ذلك، فيحدث أن يظهر الشعر في رسالةٍ ما، لأنها- تحديداً- أقل تكلفاً:فحدة الانفعال ترفع رسالة "دوس" حول موت ابنته[٥٧] إلى مستوى الغنائية الحقيقية، وكذلك الرسالة الأخيرة التي بعثت بها "كاميل ديمولان "[٥٨] من السجن، أو رسائل "روسو" الشعرية إلى السيدة "هوديتو". والرواية "عبر المراسلات" نوع أنعشته "هلويزالجديدة"، وأشاع في الأدب موجاتٍ من الغنائية والعاطفة. ألاتساهم رسائل "ورذير" (١٧٧٤)-الموجزة في غالبيتها والمنغمة جيداً، بل التي أحياناً ما تشكل نوعاً من المقاطع[٥٩] – في تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد "سينانكور" – عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل "أوبرمان" المستعارة – من حريات نوع "بلا فن ولا حبكة"[٦٠]، كي يعارض، بشدة، كليشيهات الأسلوب الكلاسيكي المستعار:"طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه"[٦١]، وكي يقترح "تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة" [٦٢]، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعرياً بنفس جرأة تعبير"أصوات صامتة" للأشياء[٦٣]، أو "اللحن العذب لأرض تشهد الغروب"[٦٤]: هكذا يخترع "سينانكور" – أكثر من "روسو"، وربما بنفس قدر "شاتوبريان"- أسلوباً رمزياً تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادي بالعالم الروحي[٦٥]. ونهج الفن- هنا- ليس سوى شكل لاعتقاد عميق في "انسجام عالم إلهي خفي في صورة عالم مرئي" [٦٦]. وهكذا يساهم "سينانكور" في خلق أداة شعرية جديدة، سيستغل "شاتوبريان" إمكانياتها بعبقرية: أعني النثر الغنائي، الموسيقي، الإيحائي. لكن هذا النثر، الذي ينساب ويتدفق بحرية في التأملات وأحلام اليقظة[٦٧]، والمراسلات، لم يعثر- بعد- على القالب الذي يُصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

وهاهو-الآن – الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذي لايستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة. إنها الـ"قصائد" التي لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغة من كل شعور حقيقي: مثل القصائد

النثرية الثلاث التي ألفها "لوسيل دي شاتوبريان" في كومبورج، بين عامي١٧٧٦و١٧٨٦، والتي يقول "دى جورمون" عنها: "لاتوجد- هنا- أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب" (٦٨). ورغم أن ذكرياتنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا "الجمال المميز المنزوى، العبقرى، والبائس"(٦٩)، فإننا لا نستطيع- على وجه الإطلاق- التأثر بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلي تماماً، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تُجمد الإلهام بتلك اللفتات "إلى القمر"، و"الربّة العفيفة"، النقية "إلى حد أن ورد الحياء" لايمتزج بأنوارها. ونحتاج إلى عيني "رينيه" كي نرى في هذه الصفحات - بالإضافة إلى "الأناقة، والطلاوة، وأحلام اليقظة" - "حساسية فاتنة".

ونشهد نفس الفشل في المقطوعات الأكثر إحكاماً في هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ"قصائد"، وبتأملات حول أكثر الموضوعات تنوعاً، إلى حد أن أسماه "سباستيان مرسييه"بسخرية "قبعتي الليلية"(٧٠). فالشعر يهرب منه بقدر سعيه إليه، وهو- مع ذلك- غائب في تورياته، على طريقة "دوليل"(٧١)، كما في تنبؤاته المهيبة.ويستنتج "إي.اجلي"-الذي درس قصيدة "أسى"، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هي موضوعات رومانتيكية سيمنحها الشهرة "شاتوبريان" و"لامارتين" -أن "هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ"تأملات"، تبدو ذات إثارة مفتعلةنوعاً ما، ولفظية بشكل خاص "(٧٢). وسيتم تفضيل "ليلية nocturne" له بعنوان "من الريف De la Campagne" (٧٣)، حيث يستدعي "مرسييه"-بتوفيق مؤكد-"الشعور الشهواني لحلم يقظة غير محدد"على حافة بحيرة. لكن "سباستيان مرسييه" يستحق التنويه باعتباره رائداً في تاريخ النثر، في قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم- منذ ١٧٦٨-في "أحلام ورؤى فلسفية"(التي جُمعت معظمها في "قبعتي الليلية") نماذج لـ"رؤى" قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سنجده في "الأحلام" لـ"جان بول"، وفيما بعد، في فرنسا، عند "نودييه" و"رابيه" و "لامنيه" (ولن نذكر الشعر العروضي، وتأثير "مرسييه" المرجَّح على "هوجو") (٧٤). وفيما بعد، أعلن-بقوة -في مقدمة "توليدات Néologie" عن الآفاق التي يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده(٧٥) :

> النثر ملكُنا، ومسعاه حُر، وعلينا أن نرُسخ له سماتٍ أكثر حيوية. إن كُتَّاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون ؛ عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماما.

ويبدو أن "مرسييه"-العاجز عن تحرير اللغة بنفسه- يدعو كُتاب النثر إلى التمرد على "الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية"، التي يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها(٧٦)، والتي عانى بنفسه من ضروراتها.

ولم يكن طراز "الترتينة" - التي كانت وقتئذ في أوج ازدهارها- هو الذي سيقود إلى التجديد المطلوب: "ترتينة إلى الربيع"من تأليف "مرسييه" نفسه، و"ترتيلة إلى الشمس" من تأليف "الأب ريراك"، التي أدى نجاحها إلى انتشار عدة قصائد على نفس النسق (٧٧)، "تراتيل " انتشرت هنا وهناك، في "انكا Incas" مارمونتيل، وفيما بعد في "الناتشيز"لـ"شاتوبريان". كم من القصائد

المتكلفة، التي لا تخرج - على وجه الإطلاق - من إطار النقل، سواء باستلهام "تراتيل" "أوسيان" (إلى الشمس، إلى القمر)، أو "تراتيل" العصور القديمة. هذا الطراز من "القصائد "يظل - أكثر من السابقين- نمطاً جامداً، كتبياً، حيث تمنع اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتعالى، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف- فضلاً عن ذلك - بأن الـ"غزليات" والـ"قصائد الرعوية Bergeries" النثرية، المستوحاة من "جيسنير"(٧٨)، مصطنعة تماماً: "رعاة" من تريانون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هى التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة النثر القصيرة، التي تعالج موضوعاً محدداً. وفي فترات أخرى، وبدلاً من استخدام النثر "المزخرف"، كان الشعر هو الذي يتناول موضوعات الربيع أو البراءة. ومن المفيد- أيضاً- الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى ("فينلون"-نفسه-سيحكم عليه "الأب بارتيليمي " بأنه "مطنب" و"ممل حتى الموت"، كما تقول "مدام ديفان")(٧٩)، التي ستفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ"عابرة": ذائقة ليس غريباً معها نجاح "مقطوعات" "أوسيان"(٨٠)، وأيضاً انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر "سباستيان مرسييه "أنه" لم يعد في باريس-تقريباً- من يقرأ مؤلَّفاً يتكون من أكثر من جزءين" (٨١)، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من "أوسيان"، أعاد "سوار" طباعتها في "منوعات أدبية" عام ١٧٦٨، أو "روزنامة ربات الشعر" و"غزليات"التي تحاكي "جيسنير". وأن تكون هذه المقاطع القصيرة- في غالب الأحيان -ترجماتٍ أو محاكاة، لهو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة النثر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيداً من التنوع والتصوير. ويفسر"جيسنير"-خلال ترجمته" الجرة المحطَّمة "لـ" هوبير"-لماذا فضل "استخدام الكلمة الملائمة"- أي "جرة" وليس "كأساً" أو "وعاء" - بدلاً من "كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمة، تتنافر والمعنى " (٨٢). وتحفل "المنوعات الأدبية" "لـ"سوار" بالشكوى من العقبات التي تفرضها تقاليد اللغة "الشعرية" الفرنسية في الترجمة. فالفرنسيون "يملأون- بالمصطلحات المجردة والجافة والبكماء- لغةً لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرنانة" (أي الشعر) (٨٣). فكيف يمكن أن ننقل، إلى اللغة الفرنسية، التعبيرات الخارجة على المألوف، وصور "يونج" الجريئة؟ ؛ يتساءل مترجمه "بيسي" (٨٤):" إن لغتنا لاتحتمل مسموحات كهذه ؛ ورغم هذا كيف نعبر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟". لكن، يمكن أن نجيب -على وجه التحديد -بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية: فنحن نعاني من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات

التصويرية أو الواقعية، عندما نستخدمه لحساب شعر بدائي، أو- على الأقل- أجنبي[٨٥]. ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع، والصياغات الشاذة، باعتبارها "يخنة" كثيرة التوابل، غرائبية.وهو ما يوضح لنا- سلفاً- لماذا اتخذت محاولات "قصائد النثر" الأولى المقبولة-كلها، بدون استثناء- شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح "ترجمة" أصبح ذريعة من نوعٍ ما لجرأة المؤلف، وكي يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهاراتٍ غرائبية.

ومن الطبيعي تماماً- من ناحية أخرى- أن يكون الكُتّاب- في بحثهم عن بناء معمارى، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعري، المهيأ دائماً لإراقة أمواجه- قد فكروا، في البدء، في استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة الترجمة كان لابد أن تقودهم إلى تبني هذا الحل البديهي. ويكفي أن نُحل كلمة "تقليد" محل كلمة "ترجمة"، وأن نتبنى التناظر في المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التي تبقى من قصيدةٍ ما إن تترجم، فتحافظ على وحدتها البنيوية ؛ حينئذٍ، ندلف في طريق سيقودنا-رأساً-إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ"آلويزيوس برتران".

وهذه "التراتيل"، التي شددت على نواياها الشعرية، وهي تنتحل الترجمة[٨٦]، أو تقليد الأغاني المقطعية، كانت تتبنى-بطبيعة الحال- التقسيم إلى مقاطع .وفي "ترتيلة إلى الموت" (أحد أناشيد "انكا")[٨٧]، يشكل "الترديد" الإيقاعى لتعبير (موت، مميت)- في نهاية كل مقطع- نوعاً من اللازمة الهامة للمعنى ولوحدة القصيدة. ورغم هذا، فإن لغة الهنود المنتحلة، الباردة والمجردة، وإساءة استخدام "الشعر داخل النثر"، بالتعارض مع مبادئ "مارمونتيل" [٨٨] نفسه، تترك لدينا انطباعاً أليماً بالافتعال. وسنجد مزيداً من الفن والتصوير في "ترتيلة إلىالموت" الواردة في "الناتشيز"، حيث يتذكر " شاتوبريان"- رغم هذا – الـ"انكا"، وبشكل خاص "ترتيلة إلى القمر" (التي تدين بالكثير إلى "أوسيان")[٨٩]. ورغم كل شيء، فطراز " الترتيلة " مثقل- بشدة – بعبء ديونه للماضي "الكتابي"، وللذكريات العتيقة، من أجل أن يصبح -في اللغة الفرنسية -شكلاً أدبياً أصيلاً[٩٠].

وثـمة أصالة أكبر في الإيقاع وفي صور الشعر الذي يتخذ هيئة "الآيات versets"، المستلهم من "الكتابة"؛ فشعر التوراة الإيقاعي، غير الموزون، الذي استحسنه "فينلون" [٩١]، وعلق عليه "بوشو"[٩٢]، قد تمت محاكاته لحسن الحظ، على سبيل المثال، في "الكتاب الذي نجا من الطوفان" لـ"سيلفان مارشال" [٩٣] (مؤلف"روايات"محدودة الخيال حتى ذلك الحين)[٩٤]:

- وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة، بين بنات البشر.

- إنهن يُغنّين برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقاً بحكمة.

- إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لايعرفن إطلاقاً السير مستقيمات[٩٥].

فالإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات "التوازيات"، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقدم النكهة الخاصة.

وكان لابد- رغم ذلك - من الوصول إلى "الأغاني المالاجاشية Madécasse" الاثنتي عشرة، التي نشرها "بارني" عام ١٧٨٧، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولاشك أن ذكرى "أوسيان" قد ساهمت- ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التي ولد فيها "بارني" [٩٦] - فيما نجده من سعي الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازي ؛ ولا يخشى "بارني" تنويع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكلٌّ من هذه القصائد الصغيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها: هانحن- الآن- أقرب ما نكون من قصيدة النثر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها-دائماً- أن تُظهر، تحت قناعها، الوجه العاري للشِّعر الأصلي.

وسنلاحظ- في القصيدة التالية- الإيجاز، والتصويرية، وبساطة الأسلوب، وأيضاً وحدة البنية؛ والمقطع الأخير يستعيد الأول، ويختتم الأغنية.

الأغنية الثامنة

كم هو عذبٌ النوم، خلال الحَر، تحت شجرةٍ كثيفة، وانتظار أن تأتي لنا ريحُ المساء بالنّداوة.

أيتها النساءُ اقتربن. وفيما أستريح هنا تحت شجرةٍ كثيفة، أفعمن أُذنَيَّ بنغماتكن المديدة: أعِدن أغنيةَ الفتاةِ عندما تجدلُ أصابعُها الضفيرة، أو عندما تطرد ـ وهي جالسة بجوار الأرز - العصافيرَ الشرهة.

فالغناءُ يبهجُ روحي، والرقص-بالنسبة لي -في نفس رقة القُبلة تقريباً. فلتكن خطواتُكن وانيةً، وحاكين أوضاعَ المتعةِ والانغماسِ في البهجة.

رياحُ المساء تقُوم، والقمر يبدأ في التألق، عبر أشجار الجبال، فلتذهبن، وأعددن الطعّام.

ويستخدم "بارني" -بنجاح - تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا في النشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنتهي كلها بالعودة إلى نفس الهتاف: "ناهاندوف، آه أيتها الجميلة ، ناهاندوف!")[٩٧]؛ وبدلاً من الترتيلة الملحمية، والإطناب، يكون "بارني" أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، ببنائها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة[٩٨]. وبذلك، يظهر كرائد قبل "شاتوبريان" و"أغانيه الهندية" بفترة طويلة.

قصيدة النثر في بداية القرن التاسع عشر:
من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم " شاتوبريان"، أكثر من الآخرين - نظراً لتوهج عبقريته - في تطوير القصيدة، أو -بالأحرى - **أغنية** النثر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كي يجعل من النثر أداةً شعريةً جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن. لكنني أود الإشارة - أولاً - إلى أنه لم يكن قد اعتبر نفسه -أبداً - مؤلف "قصائد نثرية" [٩٩]، فقد أبدى - في معظم الأحيان - نزوعاً غريباً لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية في "مقاطع" حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذي ينتهي إلى شذرات تشكل كُلاً (بمقدورنا إعطاؤه عنوانين: الربيع في بريتاني، وابتهال إلى سينتي)[١٠٠]؛ وتقترب من قصيدة النثر. ومع ذلك، فقد عاتب "سانت-بوف - " "شاتوبريان" على التأليف بـ"الصفحات"، وممارسة "نظام القطع الجميلة"، التي يوزعها- بلا تمييز- هنا أو هناك [١٠١]. وحقيقة أن "شاتوبريان "قد نشر قصيدته " ربيع في بريتاني" مستقلةً في "الحوليات الرومانتيكية" -وهي بالتأكيد عمل بارع-تجعل"سانت-بوف" مُحقًا إلى حدٍّ ما[١٠٢].

ورغم هذا، فإن "أغنيات هندية "لـ"أتالا Atala" هي التي بشرت- سلفاً، وبشكل خاص- بتكوين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها "آلويزيوس برتران". ومثل أسلافه، يتذكر "شاتوبريان" "أوسيان" والتوراة ؛ لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة -بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية- تدين بالكثير للأناشيد، والأغاني العاطفية الشعبية، المقروءة في عصر الترجمات في العديد من الجرائد، والتي كان "شاتوبريان" يؤثرها دائماً[١٠٣]. وتقدم أغنيتا "أتالا" الهنديتان (أغنية حُب المحارب، وأغنية أتالا الهاربة)[١٠٤] أسلوبين استخدما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في المزامير والتوراة، من قبل!)[١٠٥]: الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة"تغلق" القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدةً "دائرية cyclique" متعارضة مع السير المستقيم أبداً للنثر - هذه "العودة الأبدية" هي، في الواقع، من خصائص الشعر الذي يُغَنَّى بشكل خاص ؛ والأسلوب الثاني هو اللازمة الغنائية، التي تعود بين كل المقاطع، فتمنح الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر مباهج البيت:(سعداء هم مَن لم يشاهدُوا أبدا دخان الأعياد مِن الخارج، والذين لم يجلسوا إلاَّ في مآدب آبائهم!).

وستتاح لنا الفرصة لنتحدث عن التأثير الذي مارسته هذه الأناشيد الهندية على" آلويزيوس برتران"، إضافةً إلى "بردِى الأحرار "الشهير لـ"شاتوبريان"، الذي استطاع فيه -باستلهام أغنية "رينير لود بروج" الاسكندينافية-أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعاً فعالاً ووحشيًّا[١٠٦]. فأية قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفي "بيوس سرفيان" - الذي درس، عن كثب، نثر "أتالا" - أية قيمة شعرية عن "الأغنيات" الهندية، بسبب

القيود التي يفرضها الإيقاع الطبيعي للكاتب، والبحث عن "التصويري"، وعن"الطابع الخاص" (١٠٧)، ويطرح رفضه لقصائد "برتران" و"بودلير" النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه "الأناشيد" (١٠٨). مبالغة مزدوجة، كما يبدو: فإذا ما كان حقيقياً أن جهد التقليد يسير-في أغلب الأحيان -في اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وغياب المتطلبات (الفنية) كقاعدة مطلقة: إن إحكام الشكل، والسيطرة الفنية، وتقنية "القصيدة القصيرة"، هو ما يثير اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال في الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، بحكم تكوينها من مقاطع، لا تنطوي على قيمة شعرية: سيكون دور "برتران"- بالتحديد- هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها نفس أصالة وخصائص قصيدة النظم .

لكن الوقت لم يحن بعد، وسنشهد-على النقيض-كيف يسير، في أعقاب "شاتوبريان"، عدد لا بأس به من المقلدين: فكل من لم يعد يرغب في الشعر الكلاسيكي، ولا يملك ما يكفي من الأصالة ليخلق شكلاً خاصًّا به، سيستعير الإطار المريح للترجمة المستترة، ليغير بالنثر صياغات وإيقاعات قادرة على المنافسة الظافرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندري. ومحاولات كهذه -تفتقر إلى الأصالة -تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلاً -منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية -لتجديد الشكل الشعري.

والحق أنه في السهل الأدبي الكئيب، الذي يمتد من عام ١٨٠٠إلى عام١٨٢٠، لايظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم ؛ غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة، ذات المزاعم "الشعرية"، قد أصبح مسلمًّا به، على نحو ما يثبته ميلاد "روزنامة النثريين"، التي ستنشر سنوياً - من عام ١٨٠١إلى عام ١٨٠٩ - "عدداً لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة "، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة في "روزنامة ربات الشعر"، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر:"أليس النثر شقيق الشعر ؟" (١٠٩). ترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها(١١٠) ؛ أما الباقي، فخرافات مأثورة، وصور رمزية وحكايات خرافية، تواصل - لسوء الحظ - التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لغته الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولاً. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر- إذن - من مثل هذا الأسلوب: "النَّفس المُتَّقد لكلب "بروكريس" المشتعل لم يعد يجفف عُشب السهل، ولا مثوى الأسماك الفاسد "(١١١). أما أن نرى - في هذه القصائد الزائفة - ما هي عليه فعلاً، فهو ما يعني الكثير من الطُّرف الفارغة والطنطنة الصوتية !

وفي نفس الحقبة، تجيء" مدام دوستايل" بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانيات النثر المتعددة(١١٢)، وتعلن أن "أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم - ربما - ناثرونا الكبار، بوسويه وباسكال وفينلون وبيفون وجان جاك "(١١٣) . أما الإيضاحات التي تقدمها - في "أناشيد" كورين (١١٤) " -لنظرية النثر "المتجانس"، و"لغة الانفعالات التي يستدعيها العباقرة " (١١٥)، فتؤدي بنا إلى الابتعاد بما يكفي عن

الموضوع: فكورين تتحدث في"ارتجالاتها" بلغة الخطيب المتصنع، حيث الأيديولوجيا والتشدق بالكلام لا يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفي " بلاد الغال" "لـ"مارشينجي" [١١٦]، نجد بعض محاولات- في الأناشيد أو البردى bardit النثري - تستلهم بشكل ظاهر"شاتوبريان": هكذا في "العهد الأول"، و"أغنية غاليَّة" (السرد الأول)، و"أغنية الشعراء البطوليين" (السرد الثاني)، و"بردِى الأحرار" (السرد الثالث)، و"نشيد دانمركي"، الذي يستعيد - مرةً أخرى - بضعة موضوعات من "أغنية " رينير لودبروج (السرد السادس)، و"أغنية الخطوبة" (السرد العاشر). ويستخدم "مارشينجى" - بعد "شاتوبريان" - الترتيب في مقاطع، واللوازم الغنائية (في"أغنية الشعراء البطوليين"، تتكرر في نهاية كل مقطع لازمة:"محاربونا شربوا من الكأس الدامية، وتلقى حجر"توتاتي" قَسمَهم")، وإعادة العبارات (التي تكرر الجملة الأولى في النهاية، في شكل كورس، في "أغنية الخطوبة"). وربما يكون نجاحه في محاولاته في "الأناشيد" المنغمة والتصويرية أكبر من نجاحه في "نثره الشعري" - ذلك النوع الذي سيصبح، بالنسبة لـ "فيكتور هوجو"، رمزاً بغيضا:

خُذ حذرك من مارشينجي !فالنثر الشعري هو أُخدود يرقد فيه العجوز
"بيجاز" الضامر... تظن نفسك آريل لكنك لست إلا فستريس[١١٧].

ويمكننا أن نفضِّل على "ارتجالات" كورين التفخيمية، و"أناشيد" مارشينجي المتكلفة نوعاً ما، "شظايا" بالانش التي كتبها عام ١٨٠٨ : فنحن نستشعر مجيء غنائية أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا لهذه التأملات حول الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنساني ("في الأرض ما يشبه أنيناً طويلاً يزحف من جيلٍ إلى جيل، منذ أول الفانين وصولاً إلينا نحن")[١١٨]، حيث تخترقها دائماً نبرة البوح الشخصي (كتبَ"بالانش" "شظايا"إثر خيبة أمل عاطفية): "لو أن هذه "الشظايا الثماني " كانت مكتوبةً بالشعر، بدلاً من النثر - هكذا كتب "سانت-بوف"-لأذهل بالانش لامارتين في إبداعه لقصيدة الرثاء التأملي"[١١٩]. ويمكننا أن نضيف أن أول "شظية" من هذه "الشظايا" - رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً[١٢٠] - تشهد على إرادة فنية، تنعكس في تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية، وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تأتين، يانسمةَ الربيع، وتهمسين في أُذنيَّ بتحية الصباح النهارية؟
تأتين لي حقاً بأريج الزهور الرقيق، لكنك نسيتِ أوهام المستقبل الضاحكة. لقد عرفتُ أن السعادة نبتٌ، ينمو في حقول السماء، ولا يمكنه أن يتأقلم على الأرض. فدعيني، يانسمةَ الربيع.

لقد بدا النثر - في هذه الحقبة - اللغة الوحيدة الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكي العظيم - على نحوٍ مؤكد - شكلاً طناناً وجامداً، صالحاً للشعراء الرسميين (ليبران وسوميه وباؤور لورميان)، ومعه أُبهة الملحمة، التي ستهزمها أول هجمة رومانتيكية.

تكشف الرومانتيكية الوليدة - في بحثها عن شكل أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة - عن اتجاهين: فمن ناحية، ثمة ميل ما دائماً ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية، وخاصة "الأناشيد" والـ"ليد lied"*، والأناشيد الغنائية الشعبية، التي تعددت ترجماتها. وثمة - من ناحية أخرى - رغبةٌ ثورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولغته. يقود الاتجاه الأول - عبر الترجمة والتقليد - إلى الأناشيد الغنائية ballades في نثر منغم، وسيقود الثاني إلى تغيير اللغة، وإلى وضع قبعة حمراء على القاموس القديم، وأيضاً إلى تحطيم الأُطر الجامدة للبحر السكندري، في هجمة ظافرة.

وبفضل الفولكلور الذي توافد إلينا عبر الترجمات، نفثت حياة جديدة في الشعر الفرنسي، الذي أصابته النزعة الأكاديمية بالأنيميا ؛ إذ تتواصل-عام١٨١٩- "المختارات العربية" لـ"هومبير"، وعام ١٨٢٢" الأغاني العاطفية التاريخية" (وفقا للرمانسيرو الأسبانى) لـ" أبيل هوجو"، وفي ١٨٢٤ "الأناشيد الشعبية لليونان الحديثة "لـ"فورييل"، وفي ١٨٢٥" الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لانجلترا واسكتلندا "لـ" فردينان فلوكون"-إحصاء غير مكتمل[١٢١]... وهذه الأغاني والأغاني الشعبية الغنائية[١٢٢]،بمقاطعها ولازماتها، وإيقاعها المتميز، وأيضاً بلغتها الحية التصويرية والمجازية، هي النماذج التي ستستلهمها قصيدة النثر في بداياتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة نثراً: فكيف يمكن أن يستفيد الشعر الكلاسيكي، بزخرفاته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غاليَّة، بسيطة أو بدائية ؟

وأول مجلة أدارها رومانتيكيو المستقبل كان اسمها - ولسخرية الأشياء - "لو كونسرفاتور Le Conservateur-المحافظ". والحق أن نظريات الأخوة "هوجو"- السياسية وحتى الأدبية - لم تكن تنطوي على أي شيء ثوري بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى النثر، هو -بالتحديد - الذي يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإنعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان - على ما كتب "ج.مارسان" -"لايرتبطون بنظريةٍ ما، فإننا نشعر، على نحو عجيب، بما ينفرون منه: السطحية في كافة أشكالها، والتبجيل المتحذلق، والخطابية التي عفى عليها الزمن - المنتمية لمدرسة الامبراطورية - بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحها المتحجر، و"أغاريدها الرخيمة..."[١٢٣]. وهم لا يملكون أيضاً إلا التهكم على "روزنامة ربات الشعر"[١٢٤] البالية، وكل حماستهم موجهة إلى شعر "أوسيان" الذي يضعونه في عداد أكبر شعراء الملاحم[١٢٥]. وسنرى

---

*ليد lied :أغنية شعبية المانية

"أوجين هوجو" يستلهم "أوسيان" ليكتب " مبارزة على حافة الكارثة " نثراً، مدعياً أنها قصيدة إرسية Erse: فعالية وإيجاز، وصوتيات، مثلما هي المشاعر التي عبر عنها، والتي تميز هذه القصيدة التي رأى فيها "سانت - بوف" "رمزاً لمصير كئيب"(١٢٦). وقدم مساهم آخر - "لـ.ث.بـ (ليسيبيه) "إلى" لوكونسرفاتور"، اعتباراً من مايو ١٨٢٠- ترجمات واقتباسات تتألف، هي الأخرى، من مقاطع: "الهولان Le Hulan" المقتبسة عن البولندية، و"الفندي والمسافر Le Vendéen et Le Voyageur "، وهي حوارية تقلد عالم بريتون الواطئة، و"مقبرة لوبان"، إلخ (١٢٧). ورغم أنه فشل - جزئياً - في بحثه عن الطابع المحلي، وتخلص - بصعوبة - من المفردات " الشعرية" لذلك الزمن ("برونز معابدنا" ، " مصير كئيب"، "حماسة ورعة")، فثمة - على الأقل - جهد البناء والاختصار في مقاطعه، ونهاية "الهولان" ذات إيجاز دال:

> ألقى بجسده في نهر مجاور. وفي اليوم التالي، منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، لكن النهر -خلال الليل- كان قد تابع مجراه نحو البلطيق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة في "ربة الشعر الفرنسية Muse Française"، التي أعقبت "لوكونسرفاتور"، وأصبحت "مقر قيادة الرومانتيكيين"(١٢٨). وفي١٨٢٢، يطلب "أ.ديشام" - "المساهم المنتظم الوحيد، والمدير الحقيقي، فيما يبدو"(١٢٩) -من الشعراء ألا يقلدوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة "من ملحمة هومير إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية"(١٣٠). ويلح "هوجو"-من جانبه - على الفكرة الخصبة التي تفيد فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التي تعكسها: إنها تتلاشى "مع الأجيال التي عبَّرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية ". ولذلك، يصبح من العبث أن "يحاول عدد محدود من ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبي المحزن للقرن الماضي" (١٣١). ونتعرف - أيضاً - على فكرة التطور التي عبر عنها "ستاندال" - في نفس الفترة - في كتابه " راسين وشكسبير": وستقود "ستاندال" إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسي، لأنه (كما يكرر في عشرين شكلاً مختلفاً) "لم يعد البحر السكندري على الأغلب - في أيامنا - إلا ستاراً للبلاهة" (١٣٢)، ويمنع الوزن الشعري استخدام الكلمة المحددة، والعبارة الملائمة(١٣٣).

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد ("تأملات"لامارتين، و"الغنائيات"وال"شرقيات" لهوجو، حافظت - في عمومها - على الأشكال الكلاسيكية). ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقعة أُطُر البحر السكندري، فسيُطرح - مرةً أخرى - التخلي عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر، لصالح النثر. والأدب الجديد"مثل ما أبدعه شاتوبريان ودي ستايل ولامنيه"- على نحو ما يكتب "هوجو" عام ١٨٢٤ (١٣٤)- هو من عمل (كتّاب النثر)، ويضيف "أ.ديشام": "إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقي قد غزا فرنسا عبر النثر"(١٣٥). ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن "النثر - الذي لا يعوق مسيرته شيء أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أويحصر تأثيره - يبدو أكثر جدارة بالاستسلام لدقة

الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر" (ذلك ما نقرأه في "المجلة الفرنسية"، في يناير ١٨٢٨) ؛ وبالنسبة لآخرين، مثل "أ.ديشام" - الذي يمكن اعتبار مؤلَّفه" مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية" بيانا للشعر الرومانتيكي - فلا يجب التخلي عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة "شينييه"، الذي "أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدي enjambement، وهذه الأشكال الإضمارية، وذلك المظهر الفني والحيوي، بعد أن فقد كل أثر لهم تقريباً "(١٣٦). وهكذا، يُعاد إلى الشعر الفرنسي "طرق التعبير المتنوعة، والقَطع الجريء، والتصويرية" ؛ وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل "فيكتور هوجو". لكن "هوجو" إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراما الشعرية(١٣٧)، في هذه الفترة، فإنه كان - بالأساس - مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، في الواقع، "لايكمن في شكل الأفكار، لكن في الأفكار ذاتها"، كما سبق أن قال في عام١٨٢٢(١٣٨). وسنصل - عام ١٨٢٩ - إلى مقدمة " شرقيات" الشهيرة: "ليمض الشاعر حيثما يريد، وليفعل ما يحلو له، فذلك هو قانونه. وسواء أكتب نثراً أم شعراً، نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك رائع. فالشاعر حر".

ولاشك أن "فيكتور هوجو" على حق، إذ " لايوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن ؛ إنه العبقرية "(١٣٩) . وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكي، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئاً لصالح الشعر، سواء كان نظماً أم نثراً. فأية محاولة - بهذا المعنى أو ذاك - لا يمكن إدانتها مسبقاً..

كان الشعر - إذن -يبحث، في فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر "حوليات رومانتيكية" - من عام١٨٢٣إلى عام ١٨٣٦ - وبلا نظام، أشعاراً ونثراً: كانوا يمارسون فيها - بالنسبة للنثر - نظام "المقاطع" (لـ"شاتوبريان"و"مارشينجي"و"لامنيه") (١٤٠)، التي سيُكوِّنون منها - حسب مايقول الناشر عام١٨٢٥-"بمجموعة مختارات أدبية معاصرة" ؛ وهو ما سيؤدي إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة، والموزونة جيداً، التي تشكل كُلاً واحداً. وإضافة إلى هذه "المقاطع"، المنزوعة من أعمال أكثر طولاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية في أغلبها) ترتبط - الآن - بطراز قصيدة النثر: ترجمة "الصياد" لجوته، و"أغنية مورلاكية"* و "قصائد عاطفية أسبانية من المور"، ومقطوعات لـ"بليسيه"(١٤١) و"الفونس رابيه" ؛ وفي عام ١٨٣٠، "الكوخ القش"لـ"برتران". وفي حوالي عام ١٨٣٠، سنجد - في الدفاتر التذكارية التي انتشرت موضتها (مثل"الألبوم الأدبي"(١٤٢) أو "الدفتر التذكاري الفرنسي") (١٤٣) - مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية والمقطوعات. ولايجب أن ننسى - أيضًا - أن أول نادٍ رومانتيكي قد التف حول "نوديه" حوالى عام ١٨٢٤: "نوديه" الذي سيشن الهجوم - في مجلد عام ١٨٢٨/١٨٢٧ من "حوليات رومانتيكية" - على القافية والوقفة (١٤٤)، والذي قام - في "تأملات الرهبنة"(١٨٠٣)، وفي "أحزان" (١٨٠٦) -بمحاولات في "النثر الشعري" ؛ وها هو يؤلف قصة رائعة أدبية من النوع "السوداوي"، وتجربة غريبة في البناء الشعري والرمزي، في نفس الوقت - أقصد" سمارًا، سمارًا"(١٤٥)، حيث الرؤى العذبة أحياناً، والمرعبة أحياناً، تمتزج

*نسبةً إلى مورلاك Morlaque؛ وهى في منطقة بلجيكا.

وترابط، تختفي وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوي - أيضاً - على استهلال وخاتمة، تستدعي بناءها في مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

> آه، كم هو عذبٌ يا"ليزيديس" أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذي ينقضي في أبراج آرونا، قد دق منتصف الليل، - كم هو عذبٌ أن آتي لأقتسم معك الفراش الذي ظل وحيداً طويلاً، والذي حلمتُ بكِ فيه طوال عام!
>
> أنت لي، يا"ليزيديس"، والعفاريت الشريرة التي كانت تقسم نومك العذب نوم لورينزو لن تخيفني أبداً بهيبتها!

وينبغي أن نضيف أنه بعد "سمارًا"- التي نُشرت باعتبارها سرداً مترجماً عن "السلافية " [١٤٦] - ترد ثلاث قصائد سلافية أيضا، والثانية منها "امرأة آزان "قصيدة صربية كرواتية أصيلة، في حين أن الأولى - " سبالاتان بك" - هي ابتداعٌ صرف من "نوديبه"[١٤٧]: تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، في نثر "يأخذ شكل الشعر " عن قصد، وفيها تصبح الغرائبية حجةً قويةً، إلى حد ما ،على أصالة العمل كله.

وتقودنا حيلة "نوديبه" هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهي قصيدة "مريميه" - "جوزلا" - المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان من الأناشيد الغنائية "الإلليرية illyriques" *(المكتوب في١٥ يوماً، كما يقول "مريميه"!)، بعد قراءة "رحلة إلى دالماتي دي فورتيس"(الذي سبق أن استخدمه"نوديبه") باستخدام نثر استطاع علامة ألماني التعرف فيه - كما يبدو- على" وزن الأشعار الإلليرية "[١٤٨]؛حيلة بارعة تماماً - مع ذلك - تستعيد تقنية ترجمات قام بها "فورييل" و"لوييف فيمار" و"نيمبوسين ليمرسييه"، مع ترتيب المقاطع، والخاصية الغرائبية، بل حتى نفس الأدوات النقدية [١٤٩]. لكن ما يهمنا من هذه المعارضة- على نحو ما يقول "أ. مارسان" عن حق في طبعته - هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف لـ "الكلاسيكيين" الباريسيين، الصفائيين **والمتصنعين، "ماهو العنف، والفظاظة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضاً شجاعة الجنس الإنساني"[١٥٠]. لقد أشاع "مريميه" في الفن مشاعر أكثر عنفاً، ومنحه تعبيراً أكثر جرأة. ويُظهر "ايفانوفيتش" - عبر عدة مقارنات صادمة [١٥١]- كيف يلجأ "مريميه"، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و"يزيل" عن النصوص المستمدة من "فورتي" طلاء القرن الثامن عشر، فيلغي النعت الذي لا نفع فيه والزخارف التقليدية. إيجاز وطاقة، وتصويرية، وعديد من المزايا "الرومانتيكية " التي تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد: ويمكن القول إن "جوزلا "قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

---

*نسبةً إلى إلليرى Illyrie، الاسم القديم لمنطقة شمالي البلقان.

*الصفائيون Purists،: من يتكلفون الحرص على صفاء اللغة ونقائها.

وبنية هذه "الأناشيد الغنائية" لا تقل أهمية. فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبي الصربي/ الكرواتي قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به "ايفانوفيتش)"(١٥٢). ولا يقل عن ذلك دلالةً أن نرى "مريميه" وقد استخدم - بكثرة - التنظيم في مقاطع، المصحوب، في الغالب، باللازمة: هكذا في "نشيد الموت "الذي يدين، بلا شك، لقصيدة "بورجير" الشهيرة "لينور"، بلازمتها المتكررة ثلاث مرات: "وداعاً، وداعاً، مع السلامة! هذه الليلة القمر في اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة !"(١٥٣). إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان في مقطوعات "مريميه" الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون "عاشقة دانيزيش" من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكونٌ من ثلاثة أجزاء ("أعطاني أوزاب خاتماً ذهبياً مرصعاً ، وأعطاني لوديمير قلنسوةً حمراء مزخرفة بالأوسمة، لكني أحبكَ، يادانيزيش، أكثر منهم جميعاً"(١٥٤)؛ وتعيد "العين الحاسدة " المقطع الأول -في شكل لازمة - في نهاية كل المقاطع التي تتالى (١٥٥)، ويتم ضبط وزن "الباركارولي"* بالعودة المنتظمة لكلمتي"بيسومبو، بيسومبو! " اللتين يُفترض أنهما تؤكدان في اللغة الإلليرية الحركة المنتظمة للمجذافين(١٥٦). فهنا - بالطبع - ثمة محاكاة لأسلوب الأغنية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التي تتوافق مع استعادة نفس اللحن ؛ لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفي عنا جهد "مريميه" الواعي لمنح "أناشيده الغنائية" شكلاً وبنية فنيين.

وفي عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب "النشيد الغنائي Ballade " ذي المقاطع، الموجزة تماماً، والمحكمة البنيان؛ ولم يعد باقياً سوى أن يُصب فيه محتوى شعري أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تحل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء كانت تاريخيةً أم غنائية. وقد كتب "براترن" مقطوعاته الأولى حوالي عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من "جاسبار الليلي Gaspard de la Nuit" عام ١٨٣٠. لكني أود - قبل تناول مبدع قصيدة النثر - أن أستعيد كاتباً آخر، التزم نفس الطريق تقريباً، في نفس الفترة، واكتشف - من جانبه، رغم موته المبكر - صيغةً مبتكرة لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كافياً.

الفونس رابيه

نشرت " حوليات رومانتيكية"، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ"رابيه Rabbe " : السنتور"**، "مترجمةً عن مخطوط يوناني "، و"خنجر العصور الوسطى "، "مترجمة عن مؤلف مجهول". فالأمر

---

*أغنية ينشدها بحارة "البندقية "، في إيطاليا.

** Centaure، يكتبها البعض"القنطور". وهو - في الأساطير اليونانية - وحش له رأس إنسان وجذعه، وبقية الجسد لحصان.

يتعلق – مرة أخرى، إذن – بترجمة مستعارة ؛ فهاتان المقطوعتان – إضافةً إلى "المراهقة" أو "الطوفان"، "المستمدة من نقش جنائزي قديم" [١٥٧] – منظومة في مقاطع، وأسلوبها مايزال "كلاسيكياً "وتقليدياً: "تستطيعين أن تبوحي بمفاتنك إلى لعبة الأمواج.." [١٥٨]،"تخلي عن اهتمامك اللامجدي بزينتك"[١٥٩]. ولاشك أن الميل إلى الهيللينية – التي تلهم غالبية هذه المعارضات – تشوه تأثير " شينييه"، الذي كان ناشره " هـ.دي لاتوش" واحداً من أوائل أصدقاء "رابيه" الباريسيين. وفي "السنتور"، كان "رابيه" مايزال يذكر شخوص السنتور التي رسمها "شينييه" في "الأعمى"، وبشكل خاص في "اختطاف أوربا " (يبدو مريباً – بالمقابل – أن يتذكر "م. دي جيران" رابيه، أثناء كتابته "السنتور"، الذي يحمل مغزىً آخر مختلفاً تماماً).

ولو لم يكتب "رابيه" هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئاً جديداً ذا بال. ولكن ينبغي – أولاً – أن نضم إليها " خنجر العصور الوسطى"، وخاصة " الغليون" التي يتسم مفهومها – إن لم يكن تنفيذها – بأنه أكثر تفرداً. ففي "الغليون" حداثة غريبة في الأفكار والنبرة: "آه ياغليوني ! اطرد، وابعد هذه الرغبة الطموحة والمشئومة للمجهول والغامض"[١٦٠].

إن نغمةً كهذه – جديدةً في عام ١٨٢٥ – تقرب "رابيه" من القارئ المعاصر: "سأم الحياة"، و"الحلم بما لايكون "، والنفور من الآخرين ومن الذات[١٦١] ؛ إنه التعب من الحياة، الرومانتيكي والبودليري. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال "أوقات فراغ حزينة "لنهاية وجود أليم[١٦٢]، تذهلنا بعنفوانها الكئيب، بغنائيتها التي يجعلها اقتراب الموت غنائية يائسة :

أيتها الآلهة! كم تغير المشهد من حولي! كم في هذه اليقظة من أحزان
وأهوال! كنتُ قد غفوتُ على حافة الهاوية: وأفتح عيني لأرى نفسي
غريقاً في أعماقها:

قوة، وجمال، وشباب، إذن فكل شيء ضاع!. .[١٦٣]

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوي[١٦٤]، إنما هي – والحق يقال– تأملات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدي به إلى الخضوع للتعبير الصادم، والصراخ الذي يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ"قصيدة النثر" التي تعتبر نفسها كذلك (مادامت مكتوبةً في مقاطع، وفي نثر متقن)، والتي تقع – فيما يبدو لي – في تقاطع الزاوية "الفنية" للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة "سيزيف" المكونة من مقاطع، والمتأخرة الآن، مادام "رابيه" يُلمح فيها إلى "حرارة محرقة" يقول عنها إنها تأكل " أيامي وشبابي"[١٦٥]، والتي ظلت – للأسف – غير مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوي على إبداع رائع، ملحمي وخيالي في نفسِ الوقت، في تلك "الرؤيا" عن "مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تحطيمه، ويحافظ عليه دائماً ": نصبٌ غامض يُجسِّدُ – في نفس الوقت – النصُبَ الكبير:

المجبولَ من تراكُم القرون وأماكن

"انحدار أحلام اليقظة " [١٦٦]، و"حائط القرون "المنصوب على عتبة "أسطورة القرون"[١٦٧].
وكيف لا يستدعي - فيما يخص المثالين - الذين يزخرفون "مستودع العظام الغريب" ("جرائم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التي كان بعضها بشعاً في دمويته: المعارك الدامية والطواعين، والمجاعات")، و"حائط القرون " ،حيث تميز عين "هوجو" البصيرة

المصائب، والآلام، والجهل، والجوع،
الخرافات، والعِلم، والتاريخ. ..

أو - فيما يخص موجز التاريخ العالمي، الذي يقدمه المقطع الأخير من "سيزيف" - ("غرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد ")، و"انحدار أحلام اليقظة " ؟

...والقارات الكبرى، الممتلئة بالضباب، الخضراء أو الذهبية، تلتهمها
المحيطاتُ الكبرى بلا انقطاع...
...صوت العالم الجديد قديم قِدم العالم الغابر.

ولا تبدو المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن "رابيه" و"هوجو" يدينان - معاً - بشيء ما إلى التوراة، وربما إلى "س.مرسييه"[١٦٨]. كان "هوجو" صديقاً لـ"رابيه"، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات "رومانتيكي" و"هوجوى" (نسبة إلى "هوجو")، على مجاز نثري كُتب قبل عام ١٨٣٠، لهي أمر لافت تماماً. ونأسف - أكثر من ذلك - على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل . وسيصبح "رابيه " - فيما بعد - رائداً لنوع سيكون على "برتران" أن يُشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً[١٦٩].

(٢) آلويزيوس برتران وميلاد النوع

في نهاية عام ١٨٢٨، أو بداية عام ١٨٢٩ - تقريباً - شهد "سانت-بوف" وأصدقاؤه، ذات يوم، ظهور "شاب طويل ونحيف، عمره واحد وعشرون عاماً"، له سحنة "ساخرة ولطيفة"، ومظهر "خجول وأقرب إلى البدائية "[١٧٠]. هذا الزائر الغريب الذي ظهر - كما كانوا يعتقدون- من إحدى حكايات هوفمان الشعبية، لم يكن سوى "لويس براترن"، الذي وصل لتوه من مسقط رأسه "ديجون"[١٧١]، والذي لم يكن قد اتخذ بعد اسم "آلويزيوس" الرومانتيكي [١٧٢].

> أخذ يتلو علينا - على ما أضاف "سانت-بوف" - دون إلحاح منا، وبصوت متقافز، بعضاً من قصائده الغنائية النثرية الصغيرة، التي كان المقطع منها، أو الآية المحكمة، تتخذ مظهراً إيقاعياً دقيقاً: لقد حصلنا، منذ ذلك الحين، على تطبيقات في كتاب " الحجاّج البولنديون" المترجم، و "أحاديث مؤمن ".

هكذا كان أول ظهور، في النادي الرومانتيكي، لمن أبدع لتوه قصيدة النثر. ظهور باهت يتلوه مصير بائس: لقد سجل "برتران" نفسه (مثل "رابيه") على رأس هذه القائمة السوداء لـ"ملعوني" قصيدة النثر[١٧٣]، التي سنشهد فيها - عما قليل - ظهور أسماء أكبر (رامبو، لوتريامون) وقد عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طرق الكتابة المرسومة. وفي مارس ١٨٤١، مات الشاعر الشاب في المستشفى عن ٣٤ عاماً، معزولاً، بلا مورد، وبلا أصدقاء تقريباً. وبعد وفاته، نُشر مؤلَّفه "جاسبار الليلي" أخيراً، لدى "فيكتور بافي "عام ١٨٤٢- بعد معاناة استمرت عدة أعوام لدى الناشر "راندوييل" - تتصدره ملحوظة لـ"سانت-بوف ": وكان أن سقط في اللامبالاة التامة ؛ فـ"هي ليست إطلاقاً هذه الصفحات الأليمة، التي كتبها برتران بسوداوية، هي التي ستضيف بعضاً من البريق إلى الشهرة الشعرية للأيام الماضية "[١٧٤]. ويبدو أن "سانت-بوف" اعتقد أيضاً ذلك، وهو الذي أخذ يسترجع، بتعالٍ متساهل، هذه "الطرائف القوطية الصغيرة"، وهذه "الانطباعات الذهنية الصغيرة " لبرتران، وهو يأسف على أنه لم ينشر "بعض الروايات التاريخية "، على نطاق واسع.

ثأر غريب. فقد نُشر المؤلَّف بعد وفاة صاحبه، وأخذ العمل يتقدم - عبر السنين - بطريقة شبه سرية، ويخصب - خلال مروره (وهو ما سنشهده فيما بعد) - التردد الغامض لبودلير و"لوتريامون" و "مالارميه"، ليحصل أخيراً - من النقاد الحديثين - على اعتراف حقيقي: لقد

ذهب بعضهم إلى حد منح "برتران" مكاناً سامياً في الفَلَك الشعري، لا ككوكب بسيط تابع للشعراء الرومانتيكيين، بل كرائد (مع نرفال وبودلير)، لـ" الخيمياء الغنائية " [١٧٥].

ولاشك أن "آلويزيوس برتران" ما كان يستحق هذه المهانة، ولا هذه المبالغة في التكريم. أمن الضروري أن نقول إنه لا يقارن بـ"نرفال"، ولا "بودلير"؟ ورغم ذلك، فإنني أعتقد أن "جاسبار الليلي" سيظل - حسب عبارة "شواب" (الذي تضعه دراسته الجميلة - بصورة قاطعة - بين رواد الشعر الحديث)[١٧٦] - "مفصلاً أبدياً للتاريخ الأدبي ": وذلك - بالتحديد - لأن ثمة شعراً مكتوباً بالنثر يبدأ في "جاسبار"، ولأن "برتران" هو المبدع الحقيقي (وهي المسألة التي لم تتم مناقشتها أبداً، في اعتقادي)[١٧٧] لقصيدة النثر باعتبارها **نوعاً** أدبياً.

إن أصالة "برتران" تتفجر عند مقارنة "أناشيده الغنائية " بتلك التي نشرتها - وقتئذ - دفاتر الرومانتيكيين التذكارية: فلا تركيب عبارات طنانة، ولا هيللينية مستعارة، ولا غرائبية حسب الطلب ؛ ولكن تصويرية خاصة، شخصية تماماً، تخدمها تقنية دافعة لعبارة النثر. لقد أراد "برتران"- وهو ما لايمكن إنكاره - أن يكتب **قصائد**، لا نثراً منغماً بشكل أو بآخر (كتب إلى ناشره - قبل وفاته مباشرةً - يوصيه بأن "يوسّع بين كلمات الصفحة، كما لو كان النص شعراً ")[١٧٨]؛ بل كان يبالغ في الدقة إلى حد الرغبة في إلغاء "وقائع جاسبار" [١٧٩]، لأنها ذات طابع حكائي مبالغ فيه. ولابد أن نكون ممتنين له لأنه رأى أن هذا النوع الجديد يتطلب قواعد جديدة، وأنه لم يكتف بتقليد صيغة توصف بـ"الشعرية"، أو محاكاة بعض إيقاعات الشعر المنظوم لتشكيل قصيدة نثر، ولأنه تولى - من ناحية أخرى - المبادرة العبقرية بإحلال - محل القصائد الغنائية الغرائبية والترجمة المستعارة - قصائد العصور الوسطى الغنائية والخيالية، التي تحتفظ - مع تغريب القارئ في الزمان، هذه المرة، لا في المكان - بمذاق أصيل، وتضرب بجذورها في روح المؤلف نفسه.

في ملتقى المؤثرات. رومانتيكية برتران

لاشك أن الشاب القادم من "ديجون" كانت له - بفضل عصره ووسَطه - فرصة الوجود في نقطة التقاء المؤثرات الكبرى: تلك التي كانت، حتى الآن، تقود قصيدة النثر إلى ازدهارها الكامل كـ **شكل** من ناحية، وتلك التي استطاعت - بصورةٍ أفضل، من ناحية أخرى - أن تقود "برتران" إلى طريقه الخاص، وتحدد طابع إبداعه. وامتلك "برتران" - من جانبه - المزاج القابل للتفاعل مع مؤثرات كهذه، والاهتزاز كقيثارة هوائية مع النسمات التي تتحرك في الهواء.

وهكذا، يبدو أنه كان حساساً لتأثير "شاتوبريان" - الذي كان يقوم بالتدريس، من عام ١٨٢٠إلى عام ١٨٢٨، في " جمعية الدراسات " في ديجون (التي كان "برتران" عضواً نشطاً

بها)[١٨٠] – وكانت "أغنياته" تقدم، كما سبق أن قلت، نماذج للإيجاز، والتصويرية، والبناء في مقاطع.

لقد خضع – شأنه شأن جميع كُتاب عصره – لتأثير المجلات والدفاتر التذكارية، التي كانت تحتفي – آنئذٍ – بالمقطوعات النثرية الموجزة، سواء كانت مترجمةً أم لا، وساهم "برتران" في صحيفة إقليمية "لو سبكتاتور دي ديجون"، ونشر فيها عدة مقالات. وسنرى أن إحدى هذه "الأشياء المرئية" – "أكتوبر" – ستصبح، بعد استعادتها وتحويلها، جزءاً من "جاسبار الليلي"[١٨١] (طبقاً لصيرورةٍ ما، سيحدث أن يتبعها – أيضاً – "بودلير" و "مالارميه" فيما بعد). وقد رأس صحيفةً أخرى – "لوبروفنسيال" – نشرت، عام ١٨٢٨، أول "أناشيده الغنائية " (أو كما كان يقول "لوحات مضحكة"). وعرف – بالتأكيد – "حوليات رومانتيكية " التي سينشر فيها، عام ١٨٣٠، أحد أناشيده الغنائية " الكوخ القش"، وكان بمقدوره أن يقرأ فيها – طوال أعوام سابقة– " الأناشيد الغنائية "لكل من "رابيه" و"بليسييه".

وقد تأثر (وهذا التأثير يقع – في آن – على الشكل والإلهام لديه) بالأناشيد الغنائية الأجنبية التي انتشرت موضتها وقتئذ في "جوك دازلدين"، والأناشيد الاسكتلندية الثلاثة التي ترجمها هو بنفسه (في شعر منظوم!) لـ"والتر سكوت" [١٨٢] ؛ ووجد نماذج للاستلهام فانتازيةً ومن العصور الوسطى، مثلما وجدها في الأغنيات ذات الشكل الثابت واللازمة المتكررة. فهل يجب أن نذكر – مرةً أخرى – أنه، عبر ترجمة الأغنيات والأناشيد الغنائية، قد توطنت – في فرنسا – فكرة أن بالإمكان نقل أوزان معينة وبعض الموضوعات الشعرية إلى النثر؟ وفيما يتعلق ببرتران – على نحو خاص – فقد مارس عليه ديوان "لويف – فيمار"الذي ظهر عام ١٨٢٥ – "أناشيد غنائية، وأساطير وأغنيات من انجلترا واسكتلندا "– تأثيراً حاسماً، فيما يبدو: فعلاوةً على احتوائه على الأناشيد الغنائية المترجمة عن اللغة الاسكتلندية، وخاصةً "جوك دايزلدين"، فإنه يقدم نماذج متميزة من هذه التكرارات واللازمات، التي تمثل أحد قوانين النوع. كما نجد فيه عدداً من "الأناشيد الغنائية "الفانتازية، وجميعها مأهولة بالأشباح والسحرة، بالأرواح وحوريات البحر، التي تلعب دوراً كبيراً في الأدب الشعبي. ولا أستطيع مقاومة رغبتي في ذكر "نشيد الناياد "، الذي لم يستطع "برتران" إلا أن يتذكره وهو يكتب" حورية البحر" (بل إننا نجد – من مقطوعة لأخرى– البناء الثلاثي لغالبية المقاطع) :

> مسكني في قلب الموجة، زنبقةُ الماء سريري، واللآلىء الأكثر ألقاً التي تُدحرجها الأنهار معقودةً حول ثديي ورأسي.
>
> السمكة تسبح بتكاسل بجوار سريري، وكثيراً ما تمس زعانفها المرتعشة جبيني، وأنفاسها تصَّاعد في سكون نحوي، فيما تتدحرج الأمواج فوقها الهوينى.
>
> تعالَ إذن في هاتين الذراعين اللتين أفتحهما لك، تعالَ إلى هذا الثَّدي الساحر، وستجدل بين أمواج الفضة شَعري الحريري.

عندي خاتـم من طحالب النهر أغلقته قُبلةٌ من طيف، سـأتزوجك في أضواء قمر المياه والعسل....آه! تَعالَ توِّج حُبي (١٨٣).

ولاشك أن الفانتازي يزدهر في كل ترجمات الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية(١٨٤)، مرتبطاً – على أية حال – بنوعٍ الأنشودة نفسها وبإلهامها الشعبي ؛ وقد خصص "مريميه" – في بحثه عن السمة المحلية – عدداً كبيراً من مقطوعات "جوزلا"، في المقابل، للأشباح ومصاصي الدماء و"العين الحاسدة". وبالمثل، فسيستعير "برتران"- كما سنرى – الخرافات الديجونية.

ويوحد "نودييه" – أيضاً – الخرافات الشعبية "الإلليرية " بالفانتازي في "سمارًا". والواقع أن تأثير "نودييه" – هو أيضاً – كان بارزاً على"برتران" الذي أهدى إليه أول قصيدة نثرية، "ضوء القمر"، "إلى مؤلف تريلبي"، التي، ربما، استلهمها ليكتب "السمندل" (١٨٥). ويمكننا أن نعقد أكثر من مقاربة بين "سمارًا "، مصاص الدماء المرعب، "القزم المشوه والمرح"(١٨٦)، و"سكاربو"، "القزم الضاحك"(١٨٧)، الذي يلاحق ليالي جاسبار، والذي "يعض في الرقبة" ضحاياه، كمصاص دماءٍ هو أيضاً، ويغرس في الجرح "إصبعه الحديدي الذي احمَرَّ في الأتون"(١٨٨). كما أن تأثير "هوفمان" قوي للغاية (مادام "برتران" سيستعيد حتى عنوان "هوفمان" ليجعل منه عنوانه الفرعي "خيالات على طريقة كالوت")(١٨٩)، وسيمتد إلى فترة متأخرة، وذلك – ببساطة – بسبب أن "هوفمان" لم يترجم في فرنسا إلا اعتباراً من عام ١٨٢٩، جزئيًّا عبر "نودييه" الذي سيتأثر به "برتران".

ويجب أن نضيف أن هذا الميل إلى الفانتازي – الذي ترجع أصوله أساساً إلى الأنجلوساكسونية والعصور الوسيطة – هو أيضاً نزوع رومانتيكي: فمنذ ما قبل ١٨٣٠، وهو ينعكس لا في أعمال "نودييه" فحسب، بل أيضًا في " الأناشيد الغنائية " لهوجو ("أسطورة الراهبة"و"محفل السبت"، على سبيل المثال). ومن الطريف أن نذكر أن "برتران"، وصديقه "برونيو"، عندما ما كانا رئيسي تحرير جريدة "لوبروفنسيال" الديجونية، نشراً – في ٣١ أغسطس ١٨٢٨– مسرحية "حلم" الشعرية لـ"ألفريد دي موسيه" التي وصفها "برونيو" بأنها " مشهد فانتازى " و "حلم رديء على طريقة سمارًا"(١٩٠). بمقدورنا – إذن – أن نرى، في استلهام الفانتازي في "جاسبار الليلي"، مظهراً لرومانتيكية "برتران".

ولقد حان الوقت للتأكيد على كل ما يدين به "برتران" للرومانتيكية، وربما – أيضاً – كل ما تدين به الرومانتيكية لبرتران. ولاننسى أن "لوبروفنسيال" – هذه الجريدة الديجونية التي كان يرأسها "برتران"و "برونيو" – كانت واحدةً من ألسنة حال الرومانتيكية في الأقاليم، وأنها حازت على تشجيع "نودييه" و "هوجو" (١٩١)، اللذين أهدى "برتران" إليهما – عام ١٨٢٨– أول أناشيده الغنائية، وأعلن عن نشر المجموعة تحت عنوان "لوحات رومانتيكية مضحكة " (١٩٢) ؛ وأخيراً، فقد عاش شاعرنا في باريس من ١٨٢٨إلى ١٨٣٠، في أوج الجيشان الرومانتيكي، وارتاد "الأرسنال" و "سيناكل" نادبي هوجو، وقرأ فيهما مقطوعاته "القوطيةٍ" – "سيد موبان" (نظم) و"الماسوني" (نثر)، وعرف فيهما "سانت-بوف" و "أ.ديشام" وكل الكُتاب الشبان الذين التفوا حول رواد المدرسة الجديدة. ولن يكون كافياً القول أنه خضع للتأثير الرومانتيكي: فقد

ارتبط بالحركة على قدر موهبته، ووحَّد اتجاهاته الخاصة بـه بتلـك الخاصـة بالرومانتيكيـة. وإذا مـا نحينا جانباً الاستلهام الأسباني والإيطالي [١٩٣] الذي واتاه من المجموعة بطريقـة كتبيـة صرفـة، فـإن استلهامات جاسبار تطرح ثلاثة ملامح أساسية للرومانتيكية، في توافق عميق - كما سنرى - مـع الوسط الذي يعيش فيه ومزاجه الخاص به :

- **الاستلهام الفانتازي**، الملموس من قبل - كما سبق وقلـت - في قصـص "نوديـيه" وأناشـيد هوجو الغنائية، وهو ما ستمنحه ترجمات "هوفمان"، بعد عام ١٨٢٩، مزيداً من الأهمية.

- **حب العصر الوسيط**، و "القوطي"، "والآثـار"، الـذي سـتكون "نوتـردام دي بـاري" مثـالاً ساطعاً عليه. إنه "فيكتور هوجو" - حسبما نعلم من خطاب لبرتران[١٩٤] - الـذي علّـم الديجونـي الشاب "تهَجي" بيوت وكنائس مدينته التي وُلد فيها، الغنية بالمـاضي ؛ وسيعرف "برتـران" كيـف يستخدم - كفنان - تصويرية الحياة، ولغـة القـرون الوسـطى: فـ"الماسـوني" الـذي يـرى" تمـاثيل "التاراسك" الحجرية وهي تتقيأ ماء أكواخ الاردواز في الهاوية الغامضة للممرات، والنوافذ، ومثلث القبة، والقباب الصغيرة والأبراج الصغيرة "[١٩٥]؛ ألايقدم لنـا - مثلمـا يقـول "سـانت-بـوف"، في "لمحة" عن سيرة "برتران" الذاتية -" إحساساً مسبقاً، في شكل منمنمات، بباريس القديمة، الـتي يتـم النظر إليها، في روعة، من فوق أبراج نوتردام ؟".

- **الـنزوع إلى "الجروتيسـك** Grotesque"، المرتبـط مـع ذلـك، بشـدة، باسـتلهام العصـور الوسيطة[١٩٦]، الذي نَظَّر له "هوجو" في "مقدمة كرومويل". ونعلم أن "هوجو" قد جعل منه أحـد محركات الفكر الحديث (بالتعارض مع العصـور القديمـة: فأحيانـاً مـا يمثـل "الجروتيسـك" "المشـوه والمرعـب"، وأحيانـاً "الكوميـدي والهـزلي"[١٩٧]. وفيمـا يتعلـق بـ"الجروتيسـك"، يسـتعيد هوجــو "الكائنات الوسيطة" التي تسكن " التقاليد الشعبية للعصور الوسـطى" و "محفـل السـبت المرعـب"، والشيطان، والمزاريب؛ ويستعيد - أيضاً - الكوميديا الإيطاليـة، بالإضافـة إلى "كـالوت *"،مـايكل انجلو" الهزلي"[١٩٨] (وهو أمر ممتع، إذا ما فكرنا في "برتران"). كانت كتابة "فانتازيات على طريقـة كالوت" مشروعاً رومانتيكياً بقدر ما هو هوفماني (نسبة إلى هوفمان). ولكـن لابـد مـن التـأكيد على أن هذه الاتجاهات "الرومانتيكية" الثلاثة: الميل إلى الفانتازى، وحُب العصور الوسـطى، ودور "الجروتيسك"، قد وجدت - لدى " برتران"- أرضاً خصبةً تمامـاً، وذلـك بسـبب مؤثـرات شـبابه "البورجيني"، ونزعاته المزاجيـة العميقـة، في آن. وعلـى غـرار "شـاتوبريان"، قضـى لويـس الصغـير طفولتـه في بلـد مـترع بالأسـاطير، واسـترجع، فيمـا بعـد، جولاتـه في وادي سـوزون، وصيـده في "مخاضـات تَيـي الصاخبـة" [١٩٩]، حيـث يختبـئ "جـان دي تَيـي " "حـوري البحـر الداهيـة والخبيـث"[٢٠٠]، وزياراتـه لكنيسـة نوتـردام دي ايتـان، "منبـع الأشـباح والسـاحرات، وصومعـة الشيطان !". ومحفل السـبت هـذا الـذي سيصفه في "جاسـبار"، والتقـاليد الشـعبية لسـاحل الذهـب، ألـم تنقل لنا الأوصاف المرعبة للمكان؟ [٢٠١]. والواقع أن كل هـذه الأسـاطـير قـد

---

* **كالوت، جاك** (١٥٩٢ - ١٦٣٥): أحد كبار النحاتين الفرنسيين، من أهم أعماله" الفظـائع الكبرى للحـرب"، كتسجيل لأهوال حرب الثلاثين عامًا.

وجدت البيئة الأكثر ملاءمة في نفس خيالية لمراهق حالم بطبيعته، مغرم بـالتنجيم والسـحر، "يهب نفسه لوهم طفولي"، فيما يقول لنا شقيقه أنه "كان يسمع أصواتاً مجهولة كانت ترعاه في سكون الليل (٢٠٢). وهكذا، نرى التهيئة لشعر لا ينطوي على أي شيء مصطنع، رغم أنه مسكون بالسحرة والتجليات الفانتازية، لأنه - من ناحية - يغرس جذوره في أرض بورجينيون القابلة للزراعة، وفيما هو حميمي لدى "آلويزيوس"، من ناحية أخرى. وسيكون له أن يرى - بلا جهد يذكر - "الحورية " في المطر، و"السمندل" في الشعلة، و "جان دي تيي" في جداول المياه.

ولاشك أنها كانت - أيضاً - فرصة مواتية لبرتران أن يجد نفسه وقد سكن في قلب الرومانتيكية "القوطية " - هذه المدينة القديمة "ديجون"، التي تغنى بها شعراً ونثراً (٢٠٣)، والتي كانت تقدم له - من كل ناحية - ذخائر من العصور الوسيطة: كنيسة نوتردام بعذرائها السوداء، ومزاريبها (٢٠٤)و الشواخص الدقّاقة jacquemart *، و"المورميون"، المكان السابق لتنفيذ الإعدامات (٢٠٥)، حيث جرس سان - جان (٢٠٦). هذا " الطابع المحلي" الشهير، الأثير لدى الرومانتيكيين(الذي بدونه كما يقول "مريميه" - بتهكم عام ١٨٢٧ - "ما من خلاص أبداً ")(٢٠٧)، لن يحتاج "برتران" إلى الذهاب بعيداً للبحث عنه في أسبانيا، أو في الشرق، أو في "إلليري" ؛ فهو في متناول يده، وبضع إشارات محدودة ستكفي لتبرز - من ميدان كوردولييه إلى كنيسة ديجون - عصوراً وسطى حية بكاملها، مألوفة وتصويرية. وحتى لو لجأ "برتران"- أحياناً- بصورة شديدة الوضوح وزائدة، إلى سقط متاع مفردات العصور الوسطى، فهو ما يرادف المصطلح الكلاسيكي الجديد، الطنان والغامض، االذي كان يستخدمه في بعض مقطوعات شبابه المنظومة(٢٠٨). لكن، لابد أن نضيف أن "برتران" ليس مجرد رومانتيكي فحسب، مريض بالتصويرية، يبحث - بأي ثمن - عن الطابع المحلي: فهو - أيضاً، وحقاً - رجل العصرالوسيط، الذي تُمثل ديجون المنتمية للقرون الوسطى - بالنسبة له - واقعاً جوهرياً: عقل مسكون بالرؤى، يعيش في علاقة غريبة مع الشيطان (جاسبار). وإذا ما كان الفنان - "برتران " يستخدم، بطريقة شديدة الوعي، آداب ومعتقدات العصور الوسطى، فليس باعتباره أثرياً، إذ لا ينقب في ماض ميت، لكنه يستكشف عالمه الخاص المليء بالشياطين والأشباح، وهو يسيطر على هذه الشياطين التي تتلاعب به ككاتب. ما من شيء أكثر غرابة، على نحو خاص، من الانشطار الذي يرى "برتران" نفسه - من خلاله - مرتعاً للشيطان، أو لـ"سكاربو"، وهو يهلوس، ويتخذ من هلوسته نفسها مادةً للفن(٢٠٩).

هذا الامتزاج بين الاستبصار والضلال، بين الواقعية والشعر، بين الهلع والسخرية، يمنح أجزاء "جاسبار" الفانتازية وقعاً أصيلاً، بصورة مؤكدة. من هنا - أيضاً - يتكشف "برتران" عن رجل من العصور الوسطى، قرين هؤلاء الفنانين الذين يخلطون - في "رقصاتهم الجنائزية " - بين الهجاء الساخر والشعور الصادق بالهلع (٢١٠). ويستمد حوار "سكاربو" الساحر(٢١١) نكهته من ذلك ؛

---

* Jaquemart: شخص من المعدن أو الخشب يحمل مطرقة يقرع بها ساعة الحائط. وهو - أيضاً - لعبة شعبية.

و"برتران"، لا "هوجو"، هو الذي يوحد الجروتيسك بالفانتازي في "محـافل السـبت" هـذه، حيـث نرى السحرة يطيرون، "البعض فوق المكنسة، والبعض فوق الملاقـط الصغـيرة، و"ماريـا" علـى يـد المقلاة"(٢١٢).

هذا الميل إلى "الجروتيسك" أكثر أصالةً لدى "برتران" مما لدى أي رومانتيكي آخـر: فطبيعـة "برتران" العميقة، ومزاجه الفني أيضاً، يحملانه على الاستناد إلي "كـالوت" علـى نحـو مـا يفعـل في "مقدمته". وفضلاً عن التجليات الفانتازية، فإنه يلذ له نحت الشخوص الجروتيسك، أو ذات المشية المتخلعة (مثل"أصابع اليد الخمسة")(٢١٣)، أو الـ"مرهف"الذي "تشبه أسنانه المشـحوذة علـى شـكل القرن ذيل التاراسك *"(٢١٤)، والمواقف الهزلية (الخاصة بالمستشـار في "سـيريناد" (٢١٥)، أو السـيد جان الذي توقع به الكلاب " التي تجرجر سراويله السوداء " "مثل شخص مصـاب بـالنقرس علـى عكازيه"(٢١٦). يمنح الإيجاز، ووضـوح المعالجـة، مذاقـاً خاصـاً لهـذه المنحوتـات الصغـيرة مثلمـا في "البوهيميين"، أو في "باللي" الموجودة في "كالوت"، التي تزين - بتوفيق كبير - طبعة "ب.جيجان" من "جاسبار الليلـي ". ويكـاد يكـون مـن السـطحي أن نذكـر الأهميـة الـتي يمنحهـا "برتـران" - البَصَري الكبير، وعاشق التصوير الزيتي(٢١٧)- للمؤثـرات التصويريـة، والتناقضـات العنيفـة بشـكل خاص، كالأسود على الأبيض: فإذا ما كانت "مؤثرات الليل " تفيض في أعماله (سيطول الحديـث لو رصدناها جميعاً)(٢١٨)، فلا يرجع ذلك لحب الغموض الليلي فحسب، لـ"الليـل وهيبتـه" (عنـوان الكتاب الثالث من "جاسبار")، بل يرجع أيضاً لذائقته كفنان تصويري. حـب الليـل، والتناقضـات العنيفة: هنا أيضاً، تلتقي ميول "برتران" الشخصية مع تلك الخاصة بالرومانتيكية الهوجوية.

أنريـد الآن أن نعـرف كيـف يعـبر "برتـران"، في آن واحـد - تحت تأثـير الأناشـيد الغنائيـة الأنجلوساكسونية والرومانتيكية "القوطية "، وفي ظل انطلاقة لا تقهر لقوى طبيعته العميقة كشـاعر وفنان - من محاولات شبابه (١٨٢٧-١٨٢٨) إلى صيغته الشخصية والنهائية في "الأناشيد الغنائيـة النثرية "؟ ينبغي لذلك - ولا يتسع المقام للمقارنة بالتفصيل بين قصائد "جاسـبار" والنسـخ الأولى، المنشـورة عـام ١٨٢٨ في صحيفـة "لوبروفنسـيال" في ديجـون: مقارنـة "الغسـالات" بـ"جـان دي تيي"(٢١٩)، و "القرع والمزمار"(٢٢٠) بـ"لحن جان فيتو السحري"، ونسـختي "قلعـة والجاسـت"(٢٢١). وسأكتفي بذكـر "الحـالتين الخـاصتين "بـ"ضـوء القمـر"،كطـابع مميز؛ إذ احتفـظ بنسـختها الأولى "بيتي"(٢٢٢) أحد أصدقاء شباب الشاعر. وهذه النسخة الأولى تحمـل تـاريخ منتصـف ليلـة ٧ ينـاير ١٨٢٧:

> في الساعة التي تفصل بين يومٍ وآخر، عندمـا تنـام المدينـة في سـكون، استيقظتُ ذات ليلة شتوية مذعوراً، كما لو أنني سمعتُ من ينطق باسمي إلى جواري.
>
> كانت غرفتي شبه مظلمة: القمر يرتدي ثوبـاً مـن بخار مثـل سـاحرة بيضاء، يحرس نومي ويبتسم عبر زخرفات الزجاج الملون.

---

* التاراسك Tarasque: مسخ أسطوري.

دورية ليلية تمر في الشارع: وكلب بلا مأوى ينبح في ملتقى طريق قفر، والجدجُد يغني في بيتي.

وسرعان ما خفتت الأصوات تدريجياً: كانت الدورية الليلية قد ابتعدت، وكانوا قد فتحوا باباً للكلب المسعور المهجور، والجُدجُد، بعد أن تعب من الغناء، راح في النوم.

وأنا، أكاد أكون قد خرجتُ من حُلم، وعيناي ما تزالان مبهورتين بعجائب عالم آخر ؛ كل ما أحاط بي كان حلماً ثانياً لي.

آه! كم هو عذب الاستيقاظ وسط الليل، عندما يوقظك القمر – الذي ينزلق في السر حتى سريرك – بقُبلة حزينة!

وهاهي الآن "ضوء القمر"، كما نقرأها اليوم في "جاسبار الليلي"، تسبقها عبارة توجيهية مستعارة من صرخة "حارس ليلي" :

استيقظوا أيها النائمون،
وصَلّوا من أجل الموتى.

آه! كم هو عذب –عندما ترتجف الساعة في قُبة الجرس، ليلاً – النظر إلى القمر بأنفه الشبيهة بكارولوس* من الذهب!

كان أبرصان ينتحبان أسفل نافذتي، وكلب ينبح في ملتقى الطرق، وجُدجُد بيتي يتكهن بصوت خفيض.

لكن سرعان ما لم تعد أذناي تستجوبان إلاّ صمتاً. كان الأبرصان قد دخلا مسكنهما القذر[٢٢٣]، مع لطمات جاكيمار الذي كان يضرب زوجته [٢٢٤] .

كان الكلب قد سلك شارعاً صغيراً، أمام حراب البوابة التي أصدأها المطر وأضجرتها رياح الشمال.

كان الجُدجُد قد راح في النوم، ما إن أطفأت آخر شرارة آخر ضوء لها في رماد المدفأة.

وأنا بدا لي – إذ الحرارة تسبب التشوش – أن القمر، عابس الوجه، يسحب لساني مثل مشنوق[٢٢٥]!

أن تكون القصيدة الثانية أكثر وصفية وتصويرية ، فذلك من الوضوح إلى حد عدم الاحتياج للتأكيد عليه؛ فبرتران يبحث عن الطابع المحلي، لا المرتبط بالعصور الوسطى فحسب ، لكن بمدينة ديجون ، وقد أصبحت مفرداته محددةً وتصويرية (الجُدجُد يتكهن ، والبوابة أصدأها المطر) . أما

---

* **كارولوس** Carolus : عملة نحاسية سُكّت في عهد شارل الثامن، ودام استخدمها حتى القرن الثامن عشر.

ما هو أكثر لفتاً للانتباه ، فهو تحول **النغمة** : حلم اليقظة غير الماديٍ للشاعر تحل محله لوحة صغيرة محددة ، ذات لمسة جروتسكية : فالقمر ، الذى "يرتدي ثوبا من بخار " أصبح "عابس الوجه"(٢٢٦)، له أنف "شبيهة بكارولوس من الذهب" ، و يوقظ الشاعر "بقبلة حزينة " ، لكنه "يسحب لساني مثل مشنوق" . ويمكننا أن نشعر بمذاق خاص فى هذه السخرية الناشزة إلى حد ما ، أو - على العكس - أن نأسف ، مثلما يفعل "روهو" (٢٢٧) و "شواب" (٢٢٨) ، على أن النسخة الثانية تحتفظ بالغنائية والسوداوية الحالمة لقصيدة شبابه . لكن، هل نلوم "برتران" على أنه أصبح "برتران" بكامله ؟

واقعة مفارقة فى جميع الأحوال : ذلك الاهتمام الذى يبديه "برتران" - وقد وصل إلى امتلاك كامل لفنه - فى رفض الاتجاهات الغنائية لنفس هذه الرومانتيكية التى ارتبط بها فى جوانب عديدة . إنها - الآن - طريقة "بارناسية " قبل حالتها النهائية، وهي التى تمنعنا - فى "جاسبار" - من الوصول إلى أعماق روحه : ما من بوح فى عمله ، على الأقل فى النثر (٢٢٩) .هناك - فحسب - بعض التلميحات فى أجزاء من "سيلف silves" و "عنزة ميتة " و "ربيع آخر" (هي القصائد التى كان يفضلها "سانت-بوف") ؛ ويمكننا أن نتساءل - أيضاً - عما إذا كان "برتران" قد تركهم يطبعونها كما هي ، وهو الذى يحذف - بعناية فائقة - كل تلميح شخصي (إلى والدته، و إلى أخته ، وإلى "شبابه فى إيطاليا ") ، من مقطوعته "مدفأتي"(٢٣٠) (التى أرسلها إلى صديقه "برونيو"، فى شكلها الأولى ، عام١٨٢٩) (٢٣١). أما بالنسبة لـ"قصائد منفصلة ، مقتطعة من مخطوط المؤلف"، و"الملاكان" وقصيدة "إلى السيد دافيد ، النحات "(٢٣٢)، التى تؤثر فينا اليوم بشدة:

وقد رجوتُ، وأحببتُ، وغنيت ، كشاعر فقير معذب !
وعبثاً يفيض قلبي بالإيمان ، والحب ، والعبقرية !

فلا ينبغي أن ننسى أنها لم تكن - بأية حال - مخصصة لتشكل جزءاً من "جاسبار الليلي" . وبالفعل ، فالغنائية الحزينة ذات صلةٍ واهية - إلى حد ما - ببقية العمل . فهدف "برتران" كان أن ينحت - بمهارة مدققة - قصائد قصيرة تصويرية ، سيخفف من مذاقها الإيحائي أو الفانتازي موجاتٌ من الغنائية العظيمة . فبرتران ينتمي - فى جوانب معينة على الأقل - "إلى مدرسة **الشكل** ، التى ستصبح ، فيما بعد ، مدرسة الفن للفن"، مثلما كتب "م.برونو"(٢٣٣). وهو يتحدث - فى مقدمته - عن "أساليب متنوعة ، وربما جديدة ، للانسجام والطابع المحلي ، كنتيجة وحيدة ومكافأة وحيدة "عن "هذيانه الضائع" (٢٣٤)؛ ولاشك أنه لم يكن تنقصه الخيلاء عندما كتب إلى "دافيد" ، عام١٨٣٧ : "لقد حاولت خلق نوع جديد من النثر" (٢٣٥) .

تقنيـة "برتران" . التكويـن ، الإيقاع ، الصوتيـات

جماليـات الإيحـاء

والواقع أن تجديد "برتران" الكبيـر يكمـن فـي محاولتـه أن يُحـل فكـرةً تقنيـةً محـددةً ، وشـكلاً راسخاً تماماً – شكلاً "مرناً – كما يكتب"لالو" (٢٣٦) – دون أن يكون فوضويـاً ، أبـداً، مُحكمـاً فنياً ، ومتسقاً منهجياً" – محل فكرة الغنائية التلقائية ، التي تخلق الإيقاع بنفســها ، بـلا قواعـد ولا منهج .

ومثلما تبنى آخرون شكلٍ "السُّـوناتا" فـي النظـم ، تبنـى "برتـران" شـكل "النشـيد الغنـائي" ، المكون من ستة مقاطع (أحياناً خمسة أو سبعة) ، وذلك حتى الكتاب الرابع ، على الأقل ، الذي– انطلاقاً منه ، على ما يلاحظ "برتران" نفسه – "لا تصبح بعض القصـائد مثـل سـابقاتها ، **مقطعـة** بانتظام في **مقاطع**"(٢٣٧) . لكن نفـس ملحوظـة "برتـران" (الموجهـة إلى ناشـره) تفيدنـا بـأن هـذه الكتب الثلاثة ، الرابع والخامس و السادس ، كانت – بسبب ذلك – "أقلٍ أهميةً من وجهـة نظـر المؤلف" . من الواضح – إذن – أن هذه القصـائد النثريـة كـانت متميزةً – فـي رأيٍ "برتـران" – بالتكوين من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع، وأنه كـان يهـدف إلى منحهـا شـكلاً ثابتـاً ، مشـابهاً لشكل النشيد الغنائي . رد فعل – ربما – ضد الاتجـاه المؤسـف نحـو التدفـق ، الـذي أفسـد بعـض قصائد "رابيه" ، و "ترجمات" نوديبه : فبرتران يشعر بضرورة تلخيص القصيدة ، وتركيزهـا حـول العناصر الموحية ، الأساسية ، بمنع هذا الميـل – الكـامن دائمـاً فـي النـثر – إلى التـأمل الأخلاقـي ، والبوح الغنائي .

وثـمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد "برتران" ويصلح من مقال حول أحداث آنية ، نُشر عـام ١٨٣٠ في "لوسبكتاتور" – وهي جريدة كانت تصدر في ديجون – ليحولـه إلى قصيـدة يدرجهـا في "جاسبار". ونقطة الانطلاق هي – دائماً – حلم يقظة حـول موضـوع مسـتمد مـن الواقـع – واقع اللحظة ، ما نسميه "حدث الساعة " – وسواء تعلق الأمر بـ"أخلاقيات اللعبـة " ، أو بمشـهد في السيرك ، فالموضوع ليـس أساسياً ؛ لكنهـا الصياغـة الشـعرية التـي يمنحهـا لـه "برتـران" – أو "بودلير" أو "مالارميه" (٢٣٨).والمقارنة الدقيقة بين نسختين من "أكتوبر" ستوضح لنا أن التقنيـة قـد تغيرت ، في نفس وقت تغير مفهوم الموضوع .

أكتوبر
(مقال من عام ١٨٣٠)(٢٣٩)

لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم الشابة تقرع الآن صدى صوت حَيناً.كان السنونو يتبع الربيع ، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطع، الذى يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس "سانت آن" الذى يرن فى كآبة بالغة، والمتسولة التى تحرك رماد مدفأتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التى ترتدى معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التى تهتز على ضربات سوط الحوذي، وأشجار كستناء متنزهاتنا التى تتأوه، جرداء عارية، والريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذى تستجديه، بلا جدوى، النظرات العابسة، من المتاريس، كل شيء يدعونا إلى أن نأوي إلى محباتنا الأسرية ، ونضيق دائرة ملاهينا. ورغم هذا، فها هي ليالي السهر بجوار النار تجيء، السهرات المسرحية ، عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة ، الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال وصولجان مهرجيه، وأخيراً عيد الفصح. عندئذٍ، سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا ، وسوف يُحَيي السافواريون الصغار من أعلى التل النجع الذى ولدوا فيه .

أكتوبر
(نص من"جاسبار الليلي")(٢٤٠)

لقد عاد السافواريون الصغار، وصراخهم يستجوب -الآن- صدى حَيِّناَ ،ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.

أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاج النافذة المصدوم، والريح تنثر أوراق "الدلب" الميتة في الداخل المنزوي.

ها هي سهرات العائلة تأتي فى عذوبة بالغة ، عندما يكون الخارج كله جليداً ، طبقات من الجليد وضباب، وعندما تزهر ورود الياقوت على المدفأة فى جو الصالون الدافئ .

ها هو عيد القديس مارتان يأتي بمشاعله، وعيد الميلاد وشموعه، رأس السنة وألعابها، الملوك وحبات فولهم، الكرنفال وصولجان مهرجيه.

وأخيراً، عيد الفصح، بتراتيل الصباح المرحة؛ عيد الفصح الذى تتلقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبيض الأحمر !

عندئذٍ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا ملل أشهر الشتاء الستة، وسيُحَيي السافواريون الصغار النجع الذى ولدوا فيه من أعلى التل.

لقد عاد السافواريون الصغار، وها هو صراخهم يستجوب -الآن- صدى صوت حيِّنا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.

وكما نرى، فالنص الأول أكثر وصفيةً وحكائيةً، بينما الثاني أكثر إيحاء . لقد ألغى "برتران" كل الإشارات الديجونية الخالصة، الموجهة إلى قراء "لو سبكتاتور" ، والتصويرية المفرطة قليلاً ما في المحلية والمتسلسلة فى البداية، على نحو خاص؛ واحتفظ ــ فقط ــ ببعض التفاصيل الملموسة التى تميز الفصل السنوي (وتجعله أكثر إيحاء : تحل "الريح تنثر أوراق الدلب الميتة فى المدخل المنزوي" محل "الريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة ") .ويفرض ــ بشكل خاص، على مقطوعته- التقسيم إلى مقاطع، يُكوِّن كل منها لوحةً صغيرةً متميزة؛ ويتجنب الشاعر الربط، والانتقالات ، التى كان الصحفى يسعى لها (ألغيت ــ على سبيل المثال ــ الجملة الخطابية الطويلة : "المطر المتقطع .. الريح.. ذلك الأفق .. كل شيء يدعونا إلى أن نأوي إلى مخبأتنا الأسرية") . ويتسارع الإيقاع ليقودنا ــ عبر موكب سريع من الأعياد -نحو عيد الفصح، نقطة نهاية الشتاء، ومقطع يتوج القصيدة؛ فى حين أن عيد الفصح - فى النثر - كان يُغلق التعداد فى كلمتين . وأخيراً ، يستعيد "برتران" ــ كرجع صدى ، كي ينهي مقطوعته ــ مقطعه الأول ، وفقاً لتقنية "شعرية " سبق اختبارها(٢٤١).

هاهنا ، نرى "إبداع" برتران - فى الصميم - وبراعته التقنية ، التى - ربما - لم تكن بلا مخاطر . فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح بمنح القصيدة بناءً أكثر دقة وتوازناً أفضل ، فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة فى تكوين من هذا النمط ؛ إذ يقطع النص بطريقة عشوائية - على نحو أو آخر - إلى "شرائح" من نفس الأبعاد . ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقاً كهذا يسمح لأي كاتب فقير الموهبة بالحصول على "قصيدة "، انطلاقاً من مقال فى جريدة .

وعلى أية حال ، فما إن يتضح المظهر "الفني" والشكلي الإراديان لقصائد "برتران" الغنائية ، حتى يقودنا كل شيء إلى أن نتعرف فيه على تقنية شديدة الدقة ، لاتترك شيئاً للصدفة (هل يجب أن نقول للتلقائية ؟) : لا معمار القصيدة العام ، ولامعمار المقطع ، ولا تركيب الجملة ، سواء تعلق الأمر باختيار الكلمات أو بنظامها .

١) إن البحث - بالنسبة لمجمل القصيدة - عن وحدة "معمارية " (الذى تم تسهيله بالبناء فى مقاطع) محسوس للغاية ، لكن التصميم - مع ذلك - لايتغير أبداً : فما بين فاتحة وخاتمة ، هناك ثلاثة أو أربعة مقاطع موزعة بشكل متماثل ، هذا التماثل الذى يتم التشديد عليه - بشكل عام - بطريقة مدرسية ، وذلك بتكرار نفس الألفاظ فى بداية كل مقطع : ففى "كوخي القش" ، هناك ثلاثية (٢٤٢) الصباح- المساء - الليل :

ولكن الشتاء ، أية متعة ! عندما فى الصباح..
أية متعة ! فى المساء ...
أية متعة ! فى الليل....

ونجد نفس التركيب ، مع "التكرارات "الثلاثية في"قُداس منتصف الليل" [٢٤٣] ، وأربعة تكرارات في "الغرفة القوطية "[٢٤٤].وفي "ضوء القمر"، كما سبق ورأينا ، فيما بين الفاتحة والخاتمة- المخصصتين للقمر ، واللتين تتبعان نسقاً سبق أن استخدمه "رونسار"[٢٤٥] – يمهد المقطع الثاني للموضوعات الثلاثة التى ستتطور فى المقاطع الثلاثة التالية : البُرصاء ، الكلب ، الجُدجُد .

بين هذه المقاطع ، تدخل - أحياناً، وإن يكن نادراً - لازمة مخصصة للتأكيد على حركة مستمرة : فى "الصيد"[٢٤٦] ، "وكان الصيد يمضي ، والنهار كان مضيئاً"؛ وفى "البغّالون"[٢٤٧]. إنها طريقة عادية فى الأناشيد الغنائية الشعبية ، وعلى سبيل المثال ، فى ترجمات "لويف-فيمار"، كما نجدها فى أناشيد ""فيكتور هوجو" الغنائية المنظومة . واستطاع "برتران" استعادتها فى مقطوعاته الأولى (تحمل "البغّالون" تاريخ ١٨٢٧) ، إضافةً إلى طريقة نهاية المقطع ذات الصدى، التى سيتخلى عنها فيما بعد[٢٤٨]. لكنه - فى الأعمال التالية - سيتبنى ، عن طيب خاطر ، نسق استعادة المقطع الأول كمقطع ختامي ، ويقفل العمل على نفسه : نجد هذا النسق لا فى "أكتوبر"[٢٤٩] فحسب، بل أيضاً فى "المساء على الماء"[٢٥٠] ، و"ربيع آخر"[٢٥١]، و"الخيميائى"[٢٥٢] :

> لاشيء أيضاً ! - وعبثاً تصفحتُ طوال ثلاثة أيام وثلاث ليال ، على ضوء المصباح الشاحب ، كَتب ريمون لول الغامضة !
>
> ....
>
> لكن لا شيء أيضاً !- وطوال ثلاثة أيام أخرى وثلاث ليال أخرى ، سأتصفح، على ضوء المصباح الشاحب ، كَتب ريمون لول الغامضة !

كل هذه الأساليب البنائية - التى سأصفها بأنها أساليب "دائرية" - هي من الوسائل التى تسمح للكاتب بالتركيب، بدلاً من العرض ، بشكل خَطّي (وهو عيب بعض القصائد الغنائية الطويلة والرابسودية ، مثل نشيد "حسن أغا " الغنائي) ، وتنظيم أجزاء قصيدته بطريقة موسيقية تقريباً ، وتأسيس توازن معماري. إن الإرادة التركيبية والفنية تقود وتراقب الإلهام بلا انقطاع ، كما سيكون عليه الحال بالنسبة لكل "شعراء النثر" ، الذين يسيطر عليهم هاجسٌ جمالي شكلي ومحدد تماماً .

٢) ونفس الملاحظات ستنطبق على تركيب المقطع ، وتنظيمه التماثلي - مع ملاحظة أهمية نسق الطباعة الذى يستخدمه "برتران" ، بصورة منهجية تقريباً، مثلما يستخدم شعراء العروض تغيير السطر ليفرضوا وقفةً ما ، وترقباً معيناً : إنها "الشَّرطة "التى سيكثر استخدامها عند "رامبو" و "مالارميه". وتؤكد الشَّرطة - فى فصلها بين أجزاء السرد المختلفة - على تركيب المقطع : بناء ثلاثي فى "جَد أبي" [٢٥٣] ،ورباعي فى "الرجل الثاني "[٢٥٤] ، وتركيب أكثر تعقيداً - ويمكن وصفه بأنه متعدد الأصوات - فى "حلم" [٢٥٥]، حيث تتتابع ثلاثة أفعال بشكل متواز ، بفضل الشَّرطة ، وكل مقطع يستعيد - على التوالي - الموضوعات الثلاثة :

...– نخلة على الأسوار التى شققها القمـر ، – غابـة تخترقهـا دروب ملتوية – والمورمون محتشدون بالقبعات وأغطية الرأس .

ويصبح **الإيقاع** نفسه محسوساً بصورة أكبر بهذا التقسيم للجملة، أو المقطع، إلى عنـاصر ذات أطوال متباينة : نرى الإيقاع يتسع – على سبيل المثال – فـى سلسلـة مـن أسـاليب التعجـب التـى تستهل "الرجل الثاني" :

جحيم ! جحيم وفردوس ! – صرخة يأس ! صرخـة فـرح ! تجديـف المنبوذيـن ! حفـلات المصطفِيـن الموسيقية ! – أرواح الموتـى الشـبيهة بسنديان الجبل وقد اقتلعته الشياطين !

والأثر الناتج مزدوج: أثر التناقض بتجميع أسـاليب التعجـب المتضـادة، اثنـين اثنـين، وأثـر اتسـاع الإيقاع، حيث ينقسم المقطع إلى أجزاء ذات أطوال متزايدة .

وفى موضع آخر، وبتوافق مع المعنى، ستأتي الشَّرطة، على النقيض، لتكسر الإيقاع، وتُنتج أثـر الانقطاع :

لكن سرعان ما ازرقَّ جسـده ، شـاحباً مثـل شمـع الشـمعة ، وامتقـع وجهه واصفر ، مثل شمع الذبالة الأخير – وفجأةً انطفأ(٢٥٦).

وفى هذه الحالة الأخـيرة ، تعمـل الشَّـرطة بطريقـة الإرجـاء ، وتسـمح – أيضـاً – بـإطلاق خاتمـة مفاجئة ، بل تستطيع – حتى–أن تبرز كلمةً دالة ، لاتسمح علامات الترقيم بفصلها :

كم ضحك هازئاً ذلـك المجنـون الـذى يهيـم كـل ليلـة ، عـبر المدينـة المهجورة ، وعين على القمر والأخرى – مفقوءة ! (٢٥٧)

(٣) وسواء كان إيقاع الجملـة مشـدداً عليـه بالشَّـرطة أم لا، فعلينـا – فـى جميـع الحـالات – ملاحظة تنوعه وقيمته التعبيرية : من هنا ، يبدو "برتران" خبيرا حقيقيًّـا بـالنثر ، بارعـا فـى الإيحـاء بالفكرة من خلال الإيقـاع : إيقـاع حيـوى ، صـارم ، لـ"المرهـف" (٢٥٨)، (بخاتمتـه ذات الثمانيـة مقاطع التى تذكرنا بمونولوج "فيجارو" الشهير(٢٥٩):

هل كنا سنتخيل أبداً / عند رؤية قيافتي المضحكة الأنيقة / أن الجـوع المتوطن فى معدتي / يسحب منهـا – هـي المعذبـة –! حبـلاً ! يخنقـــــي كمشـــنوق !

إيقاع احتفالي لحلقة السحرة، الذين تجتاز أصواتهم الظلمات(٢٦٠) – "فى شـكل موكـب" (وعلينـا ملاحظة كيف أن "فى موكب" ستكون أقل طنطنة)؛ إيقاع راقص، فـى غايـة التحديـد، لـ"أغنيـة الأقنعة "(٢٦١).

...لهذا البهاء السحري / للثريا / لهذه الليلة الضاحكة / مثل النهار.

يستخدم "برتران" كل حيل النثر . وثـمة مثال مدهش نراه أكثر حريةً مما فى النَّظم : لقد نجـح "برتران" فى خاتمة "مكتب خدمة المساء" (٢٦٢) : "وأنا الحاج ، راكعاً على انفراد تحت الأرغـن ،

بدا لى أني أسمع الملائكة وهي تهبط من السماء فى تناغم" - معجزة صغيرة من الاستحضار المتساوق والإيحائي ، سواء عبر الصوتيات اللينة ، الرطبة ، والمتحركة (Agenouillé راكع ، Ouir أسمع ، Mélodieusement فى تناغم) ، أوعبر الحركة المتعرجة لجملة تمتد إلى "الظرف النهائي"(٢٦٣). والواقع أن هذا الموضوع كان قد عالجه ، فى شبابه ، فى منظومة من ثمانية مقاطع، وهاهو ما استخلصه منها (٢٦٤) :

وأنا الحاج لوتاس
مشبع بالأمل والكآبة ،
أصلي بورع متواضع ،
وكنت أتنهد على انفراد : هل ،
هل هو أنتم أخيراً ، أيها الرب المخلِّص ؟

مقطع لا هو بالبطيء ولا المتجانس ، بل العكس تماماً!، ويتضمن "على انفراد : هل" المزعجة حقا..فالنثر (نثر "برتران" على الأقل) يتأكد - إذن - بصورة أكثر سلاسة ، وأكثر غنىً من الشعر ذي الشكل الثابت .

وعلينا أن نلاحظ - مع ذلك - أن "برتران" ، فى أغلب الأحيان ، يتجنب "الطلاوة" (التى كثيراً ما سعوا إليها فى نثر القرن الثامن عشر الشعري) - أحياناً - بتمزيق الجملة بالشَّرطات :

وأيضاً ، - فلو لم يكن منتصف الليل ، - تلك الساعة التى شعارها التنانين والشياطين ! - والعفريت الذى يسكر من زيت مصباحي ! (٢٦٥)

وأحياناً بفرض قَطع "جامد" بعد" e " الصامتة (٢٦٦) :

Chacun d’eux avait pour cuillère // l ’os / de l ’avant - bras d ’un mort.

كل منهم كانت له كملعقة // عظمة / من مقدمة ذراع ميت (٢٦٧).

إنه يبحث - فيما يبدو - عن النهايات الحادة للمقاطع (٢٦٨)، وعن "وقفات" العبارات الموجزة (على عكس الإيقاع الخطابي الذى يأخذ في التضخم) :

...خادمة دار الضيافة / التى تعلق على النافذة/ طائر تدرج ميت(٢٦٩).

أي طريق أنجز منذ النثر "الموزون" ، وفترات "قصائد" النثر الجميلة فى القرن الثامن عشر ، وأيضاً فى القرن التاسع عشر ، مع "مارشينجي" ! إنها جُملة "برتران" المتوترة والسريعة التى انتهت إليها كل المحاولات، بدءًا من "أوسيان" إلى "جوزلا" . ولاينطبق ذلك على الإيقاع فحسب، فبعد عديد من كتاب النثر الشعري، الذين يسكبون بغزارة - فى الأذن - طوفاناً من المقاطع اللفظية الرخيمة والعذبة ، يتخلى "برتران" عن هذا المفهوم القَبلي للطلاوة الغزيرة ، لهذا الأسلوب السيال على نمط واحد ، وينوع الصوتيات فى ارتباطها بالفكرة ، ولايخشى الأصوات القوية ، ولا التناقضات الحادة : ستكدس النهايات المقفلة بقعقعاتها فى خاتمة "متسولو الليل "(٢٧٠):

وهكذا حدث أن تَعلَّق على نار الشعلات، مع متسولي الليل، وكيلٌ في البرلمان، كان يسعى إلى مغامرات عاطفية، وصبية العسس الذين كانوا يحكون، دون ضحك ، مآثر بنادقهم القديمة الفاسدة.

وسوف تستدعي الحروف الصافرة - بداهةً - صفير جهاز التقطير في "الخيميائي" (٢٧١)، وسيوحي حرف الراء r في "البرصاء" بـ"كركرة ثرثرة الساهرين المزعجة "(٢٧٢).

ومن بين كل هذا الجناس ، الذى يستخدمه "برتران"، بشكل منهجي حقاً ، فإن بعضه لا يخلو من نكهة هزلية – "القزقزة الساحرة "لـ"كمان جامبا الأوسط "(٢٧٣) – حيث قعقعة عظام الموتى التى تدوي بدعابة جنائزية ، فى الجملة التى كان "برتران" يأمل ألا يُسمع فيها "سوى الهيكل العظمي للجندي الألماني المرتزق"(٢٧٤)؛ وثمة تصويرية ساحرة ماكرة فى استدعاء الصبى "البكّاء" فى "أصابع اليد الخمسة"(٢٧٥)، و(بقريحة تنتمي تماماً لرابليه) فى استدعاء الحاخامات اليهود ، الذين "يدندنون ،ويخنخنون ، ويبصقون ، أو يتمخطون" ، فى "اللحية المُدَبَّبة " (٢٧٦).

والواقع أن فى استخدام "برتران" للقيمة التعبيرية للأصوات ، تبهرنا – بشكل خاص – الطريقة الواعية التى يستخدمها بها . وقبله ، حدد "ديدرو" الإيقاع الشعري باعتباره "توزيعاً معيناً للمقاطع اللفظية الطويلة والقصيرة ، الجامدة والرخيمة ، المكتومة والعالية .. المماثلة للأفكار التى نتوفر عليها ، والتى تشغلنا بشدة ، والأحاسيس التى نشعر بها والتى نريد إثارتها ، والظواهر التى نبحث فهم أعراضها ... "(٢٧٧). لكن هذا التناسب بين الأصوات والأفكار أو المشاعر – بالنسبة لديدرو – تلقائي تماماً ؛ إنه فن "مستلهم من ذوق طبيعي ، من حركية الروح والحساسية". و"برتران" – نفسه – بعيد عن التأليف استناداً إلى الإلهام ، والاستسلام لنوع من الغنائية الفياضة ، فنحن نشعر دائماً – خلال قراءته – بسيطرة فنان يراقب ويوجه ، بشكل شديد الوعي ، كل مؤثراته . ودراسة تنقيحاته العديدة تكفي – فضلاً عن ذلك – لإثبات مدى العناية التى يوليها لصياغة الشكل : كاتب بعيد عن الارتجال ، فنان متشدد ، مدقق ، ومثابر .

ويؤكد لنا ذلك شقيقه وصديقه "بيتي" : كانت منضدته "منثورةً بالمسودات ، المشطوبة والممزقة"(٢٧٨) ، لقصائد كان ينقحها "ويصقلها باستمرار"(٢٧٩) . وسبق أن تحدثت عن نصوصه المتنوعة فى حديثي عن نسختَي "ضوء القمر" ؛ وفى مخطوط عام ١٨٣٦ ، الذى نشره "ب.جيجان" ، ثمة عدة تصحيحات أيضاً . والواقع أن النتائج التى تقودنا إليها دراسة هذه النصوص المختلفة والتصحيحات ، هيَ – دائماً – نفس النتائج ، وهي من نوعين :

أولاً ، يُصحح "برتران" نفسه بذوق دقيق وسليم ، مبتعداً – أكثر فأكثر – عن التشدق بالكلام "الشعري" ، ليضع – بدلاً مما هو عادي أو تقليدي – صياغات إيحائية أو تصويرية ، باحثاً عن الطابع ، أكثر من بحثه عن موسيقى العبارات ، ولن نذكر سوى مثال واحد ، وهو ما كان – عام ١٨٢٨ – المقطع الأول من "قلعة موجاست"(٢٨٠) :

يتخذ نهـر "أوديـر" - أمـام "موجاسـت" - مجـرًى هادئـاً ، إلى حـد الاعتقاد إنه قد توقـف للحظـة . وفـى منتصـف الـ"أوديـر" ، أمـام أسـوار المدينة، تنتصب القلعة ، محاطةً بحظائر متينة من قصب ، وصفين من الأوتاد الخارجة من المـاء. والعسـكر المجنـدون يحتلـون الأبـراج الدائريـة والمربعـة ، ودخان المدفـع يخرج فى سحابات خفيفة مـن الفوهـات العميقـة، ومدافـع الحنشية ترمي ـ وهي تصفر ـ بألسنتها على الأمواج الهادرة .

وها هو ما أصبح عليه فى "جاسبار "(٢٨١) :

كم هي هادئة ومهيبة القلعـة البيضـاء ، علـى الـ"أوديـر" ، بينمـا كـل فوهات المدافع تعوي ضد المدينة والمعسكر، ومدافع الحنشية ترمي - وهـي تصفر - بألسنتها على المياه ذات اللون النحاسي .

يحذف "برتران" كافة التفاصيل الخاصة بالوصف العـادي ، والصفـات غـير المفيـدة (سـحابات **خفيفة** ، فوهات **عميقة**) ،والمفردات الشعرية التقليدية (**أمواج**) ، ويضيف بعض علامات الألـوان (**بيضاء** ، **اللون النحاسى**) ، ويبحث - بشكل خاص ، عبر بضع كلمات منتقاة بدقة - عن مؤثـر التناقض : "هادئ ومهيب" تشـكل تناقضاً مدهشـاً مـع "تعـوي" و"ترمـي وهـي تصفـر " (٢٨٢). وبعـد تحويلها، وإعادة بنائها، تصبح الجملة موحيةً وملونة .

الملاحظة **الثانية** : هنا نرى كل ما اكتسبته الصياغة الثانية ، بعد تخفيفها مـن التفـاصيل المملـة، الملخصة فى صورتين مدهشتين ومتعارضتين .والواقع أن دراسـة النسـخ المختلفـة ، عنـد الحصـول عليها ، تكشـف أن الثانيـة - دائمـاً - أكـثر إيجـازاً وأسـرع مـن الأولى : فـبرتران (مثـل "رامبـو" و"مالارميه" فيما بعد) ، يذهب دائماً في اتجاه الحذف والكثافة . وهو أمر حقيقي منذ "نثره" الأول الذى كتبه عام ١٨٢٦ (٢٨٣)، والـذى ينحـو بـه نحـو شـكل ثـان ، بـالحذف بالريشـة ، وثـالث ، بالحذف بالقلم الأزرق . وسيكون ذلك هو واقع جميع المقطوعات التـى سيصححها فيمـا بعـد ؛ وهذا الإيجاز، وهذه المراجعة ، سيكسبان الأسلوب عنفواناً وقوةً إيحائية تعوضه - ربما - عما فقده من طاقة موسيقية . ولابد - من وجهة النظر هذه - من مقارنة مقطوعـة "الغسَّـالات" الرشيقة ، والموسيقية ولاشك(٢٨٤)، المتكلفة قليلاً - رغم ذلك - بالرائعة الأدبية التي تستحضر الريف وعالـم الجن الساحر ، وهي "جان دي تَيِيِّ" : فها هي كيفية وصف حوري الماء فى المقطوعة الأولى :

إنه ، على ما تقول الغسَّالات والفتيات ، هو الحوري من آرمانسـو ، الذى تستهويه سرقة خواتمنا ، عندما تداعـب الأمـواج أذرعتنـا ، والـذى يرقص ويغني فى الليل على زبد الشلال ، والـذى يقطـف - وهـو الخبيـث المغرور - الفاكهـة الناضجة ويلقي بها فى المياه .

هذه الجملة الطويلة ، المتوازنة فى انسجام ، وذات الجمال المسطَّح إلى حدٍّ مـا ("تداعـب الأمـواج أذرعتنا "، على ماتقول الغسالات "بشعرية") لن يتبقى شيء منها فى "جان دي تيِّي" : فلن يقـال لنا إن "حوري البحر تستهويه سرقة الخواتـم"، فهناك مشهد، خاطف وتصويـري، يوحـي بذلـك، مشهد يتحول فيه "آريل "الرشيق - خلال رقصه "على زبد الشلال" - إلى "تيي" الخبيث، فيطـارد الغسَّالات بأفعاله الماكرة :

"خاتمي، خاتمي !" - وأرعبت صرخة الغسالة فأراً يغزل خيوطـه فـى أجمة الصفصاف .

حيلة أخرى لجان دي تيي، حوري البحـر اللئيـم والخبيـث ، الـذى يـجري، يشكو ويضحك تحت الضربات العنيفة للمقرعة !

كما لو أنه لا يكفيـه أن يقطـف، فـى أجمـة النهـر الكثيفـة، الزعـرور الطازج الذى يغرقه فى التيار.

لا يكمن الاختلاف فِي المفهوم وحده (مقطوعة شعبية ساخرة عن عالـم الجن ، ونكهـة ريفيـة)، لكن فى العرض أيضاً : ثلاثة مقاطع قصيرة ، ديناميكية ، وتؤدي تفاصيلها وإيقاعها [٢٨٥] بحـوري البحر إلى أن ينبثق رشيقاً راقصاً .

وهو نفس ما حدث بالنسبة للمشهد الذى وصف فيه بإسهاب الغسَّالات ، ليتم إيجـازه - فـى بضعة خطوط ملموسة - عند نهاية "جان دي تيي" : هذه "الخاتمة "المدهشة ، "التى كان يمكن أن يوقع عليها "شواب" أو "لويس" ، على ما يقول "ر.شواب" [٢٨٦] :

والغسَّـالات، المشـمَّرات مثـل عـاملات يضربـن الغسـيل، يعبرن المخاضـة المنثورة بالحصى، والعشب ، و نبات سيف الغراب.

ولاشك أننا نلمس - هنا - ما هو أكثر خصوصية ، وأكثر ضرورة من الناحية العضوية ، فـي إبداع "برتران" : ففـى فـترة ارتكـاز الأساسـي فـى الفـن علـى **التطوير**، وحيـث سـتدفع الغنائيـة الرومانتيكية بالإطناب إلى حدود قريبة من المغالاة (فتستخرج - مثل "هوجو" - مؤثرات خطابيـة من المقطع الكبير، يحفزها إلهام رحيب، أو سـرد بـلا تحفـظ [٢٨٧]، أو تـترك - مثـل "لامـارتين" - فيضان الغنائية الشعرية يتدفق بلا ضوابط)، فإن "برتـران" لـم يكـن ليسـتطيع أن يكتـب بطريقـة أخرى إلا بأن يحدد نفسه، ويختصرها، ويكثفها باستمرار؛ ويبدو كأنه يفرض على نفسه - دائماً - هذه القاعدة الإجبارية لفنه : السيطرة على الحد الأقصى من الطاقات الإيحائية ، فى أقل قدر ممكـن مـن الكلمات - مشهد بكامله فى ثلاثة أسطر، لوحة بكاملها عن الحـرب (فـى قلعـة وجاسـت) فـى مقطع موجز[٢٨٨]. والحقيقة الجديدة التى يضيفها - بذلك - إلى الفن هي إمكانية تحقيق مزيد مـن الإيحاء بعدم التعبير عن كل شيء : لقد تقدم "برتران" كثـيراً ، وهـو - بذلـك - يستشـف (ألهـذا وضعه "مالارميه" فى مكانة رفيعة ، إلى هذا الحد ؟) **جماليات الإيحاء**.

ولا شك أنه لم يَصُغ هذه الجماليات في أي مكان : لكنها تُوجه - رغم هذا - مظهرين أساسيين في تقنيته ، ولا يمكن إلا أن نؤكد عليهما قبل ختام الحديث : **أولاً** ، الاقتصاد في الأدوات ، والقيمة القصوى الممنوحة لكل تفصيلة ، في فن يتعلق بأن نقول الأكثر بالأقل . وبالنسبة لبرتران - كما بالنسبة لمالارميه فيما بعد - فلكل كلمة حساب ، أولاً لقدرتها الإيحائية الخاصة بها (معنىً وإصاتة) ، ولموقعها بعد ذلك في الجملة ، وللدور الذى تلعبه في علاقتها بالكلمات الأخرى . ويمكننا أن نتبين - على سبيل المثال - مدى العناية التى يختار بها "برتران" النعت ويبرزه ، عندما يحدثنا عن قصر حوري البحر ، "مبنى سيال في أعماق المياه"(٢٨٩)، وعن الحشد الذى "يتجمع بلا حصر"(٢٩٠) في الغابة لمحفل السبت ، أو عن الممر الضيق الذى "كان يتلوى مضيئاً في الجبل" (٢٩١). وأيضاً ، فبفضل التوزيع البارع للكلمات في الجملة ، فإن إيقاعها يكفي - لا أقول ليقلد - بل لأن يوحي بمفاجأة فانتازية ، وبالغياب الخفي لحوري البحر : "ذرفت بضع دمعات/ وأطلقت قهقهة ضاحكة/ وتلاشت في دفقات مطر/ انسابت/ بيضاء/ على طول زجاجي الأزرق"(٢٩٢). في هذا الأسلوب المركز ، لاشيء متروك للصدفة ، وكل التفاصيل لابد من حسابها . وفي ذلك، ينتمي "برتران" إلى النثريين مثل "مريميه" (٢٩٣)، بأكثر من انتمائه إلى كبار ناظمي الشعر الرومانتيكيين : من الطريف أن نسجل أن النثر - لأنه ، تحديداً ، ليس "موزوناً"، ولا ينطوي على حدود صارمة - فهو يعاني من ضرورة الإيجاز والاقتصاد في الأدوات.

ويكمن الأثر **الثاني** - وربما الأهم - لجماليات الإيحاء هذه ، في أنها تقود الكاتب - طبقاً لتقنية هي أيضاً "مالارمية " تماماً (نسبة إلى "مالارميه") - إلى مضاعفة "البياض" ، والفراغات بين المقاطع . فـ"برتران" يلتقط كل ما يمكن استغلاله من وسائل هذا الإرجاء ، الذى يترك للخيال متعة إعادة تكوين ما لم يتم قوله، -"صمت غني" ، مثلما سيقول "مالارميه" عن الشعر الحر(٢٩٤)، الذى يوسع بلا حدود من أفق حلم اليقظة . فهو يلغي الأوصاف ، والانتقالات التى لا نفع فيها، ويقدم - بشكل منفصل - المظاهر المختلفة للمشهد (٢٩٥)، والمراحل المختلفة لفعل معين: لا يهرب، بل - على النقيض - يبحث عن أثر القطيعة بين رؤيا ليلية مرعبة ، والاستدعاء الحيوي الذى يليه، بعد صمت مفعم بالإيحاء.

> هذا الضوء المرعب كان يلون أسوار الكنيسة القوطية بشعلات المطهر والجحيم الحمراء ، ويمد على البيوت المجاورة ظل التمثال الهائل للقديس جان .
>
> صدئت دوارات الهواء ، وأذاب القمر السحب الرمادية اللؤلؤية، ولم يعد المطر يسقط إلا قطرة قطرة من أطراف السقف ، ورمت الريح - وهي تفتح نافذتي التى لم تغلق جيداً - بزهور ياسميني الذى هزه الإعصار، على وسادتي(٢٩٦).

نفس الإيحاء في هذه "النهايات" التى لا تكتفي بـ"إغلاق" النص ، بل تنطوي - فضلاً عن ذلك - على دعوات جديدة للخيال ، ومنظورات توسع من اللوحة : هكذا بالنسبة للمقطع

الأخير من "جان دي تَيِّي" ، الذى سبق ذكره من قبل [٢٩٧]، وبالنسبة للرؤيا التى تظهر فى نهاية "الماسوني"[٢٩٨] :

...لاحظَ، فى الأفق ، قريةً أحرقهـا المحاربون ، كـانت تتوهـج مثـل شهاب السماء اللازوردية.

بهذه التهوية للنص ، وبهذه الفراغات التى توفرت - الآن - بين المقاطع أو فى نهاياتها ، قـدم "برتران" مأثرةً إلى الأدب ، حسب تعبير"ر.شواب" (الذى أوضح جيداً أهمية هـذا الإرث)، "فـى نَفَس جديد"[٢٩٩].

خاتمة: حدود برتـران وقيمته

بعـدَه : تأسس النوع

بشكل خاص ، هنا، ربما يبدو هذا الشاعر المجهول، هذا القريب الفقـير للرومانتيكيـة ، كرائـد لنوع معين من الشعر الحديث : أقصد فـن المقطـع هـذا ، وتقنيـة القَطـع ، وهـذه القيمـة الإيحائيـة الممنوحة للصمت . ونجد هذا المفهوم الشعري لدى شعراء جد مختلفين عنه ، مثلما - علـى سـبيل المثال - لدى "لوتريامون" و "مالارميه" (الذى سيمنح - أكثر فـأكثر فـى شـعره - دوراً أساسـياً إلى "البياض" والصمت) ، وشعراء أكثر قُرباً منه ، "بول ذروو" و"جيد" صاحب "قوت الأرض" . وهكذا ، نحن مسوقون إلى التفكير فى أن هناك اتجاهاً فى النثر ، يختلف شكله - فى سعيه إلى أن يصبح "**قصيدة**" - عن كل ما سبق من أشكال الاستدلال المترابطة والمتتالية، وعـن السـرد ، وعـن كل ما ينتج من عملية التطور ؛ اتجاه متهم فى النثر المؤلَّف من مقاطع ، الناتج من ترجمات المقـاطع الشعرية (أناشيد غنائية أو أغنيات) ، وذلك فى عصر بـدأ فيـه الميـل إلى المقطوعـات القصـيرة فـى التغلب على مقطوعات التصوير الجداري الملحمي الكبرى . ولا يمكن فصل جماليات الإيحاء هذه- فى جوهرها - عن جماليات قصيدة النثر ذاتها ، مثلما سنراها وهي تتصاعد - شـيئاً فشـيئاً - مـن الأعمال : علينا - إذن - أن نكون ممتنين إلى "برتران"، لأنه أول من اعتبر - بهذا الوضوح - قصائده "لوحات مضحكة " قصائد حقيقية [٣٠٠]. ويكمن دوره الخاص فى منح الحكم الذاتي إلى نوع لـم يكـن قد استقل - بعد - عن النثر الشـعري، وأنـه مـيز - بـلا لبـس - نـوع"قصيـدة النـثر" عـن الأنـواع "الشعرية" المتاخمة (ملحمة نثرية، قصص ، تـأملات أخلاقيـة أو غنائيـة) . فـبرتران "يُصَفِّـى" - إن صح التعبير - قصيدة النثر من العناصر النثرية التى كان يغالى فيها إلى ذلك الحين : وربما لـم يكـن ذلك فيما يضيفه ، بقدر ما كان فيما يحذفه ، وهو ما أدى بها إلىالوجود كنوع أدبي.

وعلينا أن نمعن التفكير في ذلك عندما نحاول لوم مؤلف "جاسبار" على أوجه قصوره ، وقصر النَّفس ، وقلة الكثافة الإنسانية فى لوحاته ، أو المبالغة فى البحث الشكلي التى تضفى على عبارته- أحياناً - طابعاً ثقيلاً من العمدية و"القصدية" المفرطة ؛ وهو ما يقوده إلى الارتباط ، فى أغلب الأحيان ، بمؤثرات تصويرية خالصة (ولكن ، هل يمكن لوم "كالوت" على أنه ليس "رمبرانت"؟). وأخطر اتهام يمكن توجيهه إلى "برتران" هو أنه فرضَ على قصائده - بشكل منتظم- إطاراً ضيقاً ومتماثلاً دائماً ؛ فاختزل - بذلك - نشيده الغنائي النثري إلى نمط ذي شكل ثابت، مثل "السوناتا" أو "الروندو"*. فلماذا هذا الشكل "المسبق" ؟ لماذا تكون ستة مقاطع لا اثنين، أو ثمانية ، حسب الضرورات الداخلية للموضوع الشعري ؟ ولماذا المقاطع ، على نحو إلزامي ؟ ونستطيع أن نقدر - بشكل أفضل - مثالب قالب كهذا ، عندما نتحقق من مدى سهولة اختلاق سلسلة متماثلة من "قصائد النثر" باستخدامه: والمقلدون بلا موهبة - من بين البرناسيين بشكل خاص - لن يمتنعوا عن استخدامه . ويدفع هذا النسق - على أية حال - إلى سوء استخدام الأساليب الشكلية ، والتماثلات ، والتكرارات (رأينا - فيما سبق - المقاطع وهي تنتظم، فى شكل شبه آلي، بين الاستهلال والخاتمة)؛ ونرى كيف يتخلق - منذ ذلك الحين - علم بلاغة كامل لقصيدة النثر . هل استحق الأمر - حسبما سيقال - الرغبة فى تحرير الشكل وتحطيم الأُطر الموجودة ، كي نحل محلها أُطراً أخرى أكثر صرامة ؟

وإنه لحقيقي - تماماً - أننا نستطيع أن نتخيل - بالنسبة لقصيدة النثر - بنيةً أكثر عضوية، وشكلاً أكثر حرية من النشيد الغنائي ذي المقاطع الستة . ولكن علينا ألا ننسى أنه كان ضروريًّا ، من أجل البدء ، أن نرى بوضوح ضرورة وجود بنية وشكل ما . وربما كان ثمة احتياج - بالضبط - لفنان محدود ، مثل "برتران" ، من أجل تعيين حدود النوع . ولا شك أن هذا النمط من الشعر "الفني" بمقاطعه ، وأساليبه التى يمكن حصرها بسهولة ، هو الذى سرعان ما سيكون له تأثير فن شكلي خالص ، وسيصاب مبكراً بالتصلب ، إلى حد أن يهجره شعراء العهد التالي ، بحثاً - على النقيض - عن المجهول واللامتناهي ، ليخلق كل منهم شكله ولغته الشخصيين . ولا يقل عن ذلك حقيقيةً أنه إذا كان شاعر "جاسبار الليلي" - المنحرف المزاج ، بلا أصدقاء ، وبلا مجد - قد أبدع أيضاً ، بشكل مؤكد - شأن زعماء المدارس الصاخبين - نمطاً جديداً فى التعبير الشعري، فذلك لأنه أجهد نفسه لمنح "خيالاته" وحدة وصرامة وكثافة **القصيدة**.

* **الروندو** Rondo : مقطوعة موسيقية يتكرر فيها النغم الرئيسي بين حين وآخر.

(٣) من الرومانتيكية إلى بودلير

يمكننا أن نتساءل لماذا ظلت طرق قصيدة النثر – التى رأينا كيف سار فيها عديد من الكتاب فى بداية القرن ، بحثاً عن شكل جديد – شبه مهجورة ، ولم يرتدها إلا أفراد منعزلون، مستقلون، يرسمون لأنفسهم – على أية حال – مسارات شخصية ، بدلاً من أن تصبح – بعد عام ١٨٤٢– دروباً أدبية جيدة التحديد ومطروقة تماماً ؛ يرجع ذلك لسببين على الأقل : **أولاً** ، أن "برتران" قد أوضح – جيداً – مسارات وقوانين النمط الجديد – لكن من يعرف "برتران" ؟ ولنتذكر أن من بين نسخ الطبعة الأولى المائتين ، هناك عشرون نسخة فقط ، كما يقول الناشر، "أهديت، وهي أكثر مما تم بيعه " : وتأثير "بودلير" هو الذى سيدفع بآسلينو (الناشر) إلى إصدارطبعة جديدة للديوان عام ١٨٦٨. فنموذج "برتران" وتقنيته يظلان حبراً على ورق بالنسبة لمعاصريه .

ولكن ، إذا ما كان البحث عن طرق جديدة فى مجال قصيدة النثر متناقضاً ، فذلك – بشكل خاص – لأن الثورة الرومانتيكية ، وهي تروض الشعر المنظوم ، وتقربه من النثر ، قد جعلت مثل هذا البحث أقل إلحاحاً بكثير . كانوا يريدون الهروب من طغيان القواعد الصارمة والقوالب المتحجرة ، واللغة الشعرية التقليدية ، كل هذا تحقق فى إطار الشعر المنظوم نفسه : فما فائدة البحث ، من الآن فصاعداً ، فى مجال النثر ؟ فلنعد قراءة "إجابة على قرار اتهام"[٣٠١] : فـ"فيكتور هوجو" ، الذى يتباهى بأنه نفخ "رياحاً ثورية" فى الشعر الكلاسيكي ، وفى " كتائب الرباعيات السكندرية" (بمعنى أنه روض الشعر المنظوم ، وخلصه من الوقفة الوسطى ، ومن الرباعية) ، بما لا يقل عن "وضع قبعة حمراء على القاموس القديم" ، يلخص هذه الـ:"ثلاثة وتسعين " (أي ثورته) الشعرية فى خلاصته :

لقد رميت بيت الشعر النبيل إلى كلاب النثر السوداء .

فما فائدة البحث فى موضع آخر ؛ذلك – بالتحديد – لأن الشعر المنظوم الأكثر سلاسةً وحريةً قد تعرض – بشدة – إلى مفعول النثر ، ولأن النثر – كأداة شعرية – لم يعد ضرورياً . ويستطيع الرومانتيكيون أن يتقبلوا – تماماً من حيث المبدأ – حرية الشكل الشعرى الكاملة ، وأن يروا الشعر فى الدراما ، وفى الرواية (يتحدث "هوجو" عن قصيدة "هان الأيسلندي") : فهم يجهلون تماماً "قصيدة النثر" . ولاشك أننا نستطيع أن نكتشف – حقاً – قصائد نثر لا إرادية ، فى مسودات "يوميات شاعر "لـ"فيني " (ونعرف المشروع المسمى"الفرجار" ، ويمكن لنا الاعتقاد بأن قوته الإيحائية ما كان لها أن تتوهج فيما لو كان "فيني" قد صاغه نظماً)؛ وفى "أشياء مرئية "لفيكتور هوجو، يحلمون – أبداً – بأن يروا ، فى هذه المقتطفات ، أشكالاً أدبية حقا ، أي **قصائد**.

وعندما يثور "موسيه" ضد الذين يريدون أن يصنعوا "شعراً" من النثر[٣٠٢]، وعندما يصب "هوجو" لعنته علي "النثر الشعري" لمارشينجي [٣٠٣] ، نشعر تماماً أنه لا الأول ولا الثاني قد خطر بباله أن ثمة نمطاً أدبيًّا جديداً سيكون **"قصيدة النثر"**.

ولاشك أن المجلات ، والدفاتر التذكارية ، قد واصلت فتح أعمدتها للترجمات ، والترجمات المستعارة ، والتقليدات ، وكذلك مقطوعات النثر المتقنة ، والوصف والانطباعات . وقد ندر أن نجد فيها قصائد نثر أصيلة : وعندما يحدث أن نقابل قصائد نثر كهذه ، مكونةً من مقاطع ، على طريقة "برتران" ،مع تأثير التكرارات أو اللازمات ، مثل "منتصف الليل" لشينييه ، و"المنفِى" للامارتين، "والكوخ القش " لبرتران نفسه ، فإننا نفاجأ بتصنيف الأولى – فى "كورون ليترير" عام ١٨٣٧ – ضمن الـ"محاولات" ، والأخريين ضمن الـ"إنطباعات " [٣٠٤]. ولا مجال للحديث عن قصيدة النثر : فإذا ما كانت تواصل طريقها ، فذلك إنما يتم – إذا جاز القول – خلف القناع.

وسنرصد بضع محاولات منعزلة – فحسب – فى قصيدة النثر ، حتى حوالي عام ١٨٦٠ ، محاولات تحققت فى فترات شديدة الاختلاف ، وتمثل الجهود الفردية لبعض الكتاب فى استخدام النثر لتحقيق أهدافهم الخاصة ، شعريةً كانت أو حتى غير شعرية (أفكر فى "لامنيه") ، أكثر من تفكيرهم فى انتصار نوع معين تبنته وتمثلته إحدى الجماعات (على نحو ما سيكون عليه الحال بالنسبة لقصيدة النثر الرمزية) ؛ إن قصيدة النثر صيغة فردية بحكم تعريفها . وتنوع الأهداف والمدارك فيها مدهش على نحو خاص ، عندما نلاحظ – على نحو ما سأفعل حالاً – أن كُتاباً من قبيل "لامنيه" و"موريس دي جيران" وبضعة آخرين (مثل "لوفيفر – دومييه "أو "باربي دورفيي") يؤلفون أعمالاً متدنية ، لكنهم يتوفرون على شخصيات متفردة.

لامنيه والأسلوب التوراتي

فى المجلد الثاني عشر من "تاريخ اللغة الفرنسية " ، يصنف شارل برونو "لامنيه" ، لا ضمن شعراء النثر ، ولكن ضمن النثريين . وتمثل "أحاديث مؤمن" [٣٠٥] – فى الواقع – نوعاً مستقلاً إلى حدٍ ما : فبتأصلها فى الأحداث المعاصرة، ولأنها موجهة للإفحام والإقناع، فهي – لذلك – نثر ؛ وبشكلها التوراتي ، وتقسيمها إلى "آيات" ، وبمظهرها المجازي والنبوئي ، فهي قصائد. ولكن الإتقان الأدبي ، وأيضا فضيلة الغنائية الحارة ، غالباً ما يؤديان إلى سيطرة القصيدة . فما هو – على سبيل المثال – حديث "المنفِى "الشهير (الحادي والأربعون) – رغم خاتمته الدينية [٣٠٦] – إن لم يكن قصيدةً يستعيد فيها "لامنيه" الموضوع – وأحياناً الصور[٣٠٧] – التى منحها "دي بللي" و"لامارتين" و"شاتوبريان" – من قبل – وجوداً أدبياً ؟ إن شكل القصيدة ، المتقنة ، يمثل

تجميعات ثلاثية للآيات [٣٠٨] ولازمة قصيرة ، مدهشة ، تعود فى نهاية كل من هذه الآيات ("المنفِيُّ وحيدٌ فى كل مكان") ؛ وكي "يقفل النص" ، يستعيد الآية الأولى قبل نقطة النهاية:

ومضى هنا على الأرض . فلعل الله أن يهدي المنفِيَّ المسكين.

كل هذه الأساليب مألوفة فى التوراة ، وفى المزامير بشكل خاص ، وهي – أيضاً – مألوفة لكُتاب "الأناشيد الغنائية" ، والأغاني النثرية والشعرية ؛ وقد التقينا بها – بشكل خاص – فى أناشيد "أتالا" الهندية . وثمة أساليب أخرى ، مثل تقسيم النص إلى "آيات " بالغة القصر ، وتكرار الكلمات، والطريقة التي يتم بها "دوران" الفكرة على كلمة معينة[٣٠٩]، والاستخدام – إلى حد الإسراف – لحرف العطف" و – et" فى بداية الجملة ، والتوازي [٣١٠]، بما يجعل من أسلوب "لامنيه" معارضة حقيقيةً للتوراة : "ظاهرة فريدة فى التاريخ الأدبي لمعارضة من عبقري"، كما سيقول "رينان"[٣١١] .

فهل "لامنيه " مبدع لقصيدة النثر "التوراتية" ؟ من بين "رؤى" كثيرة أصبحت فى القرن التاسع عشر نوعاً أدبياً حقيقياً [٣١٢]، علينا أن نمنح مكانة خاصة إلى "رؤيا" "هيبال دي بالانش" (١٨٣١) ، المكونة من "آيات" مربوطة بحرف "و" ، ولاتفتقر نبرتها التوراتية والنبوئية إلى العظمة؛ لكن هذه "الرؤيا" التىتفترش جدارية كبيرةً عن الإنسانية ، منذ الحقبة التى "لم يكن فيها الزمان منفصلاً عن الأبدية" [٣١٣]، إلى تمجيد الإنسان "حتى أبعد نقطة فى المستقبل "[٣١٤] – ندركها باعتبارها كُلاً رحباً كنوع من ملحمة ذات تسعة أجزاء، وكل جزء ينقسم إلى مقاطع غنائية، ومقاطع مضادة، و"إيبود"*، لا إلى أسفار ، كما فى نص التوراة أو لدى "لامنيه" . علينا – بالأحرى – أن نقارن بين" أحاديث مؤمن "و"مزامير" سيلفان مارشال – الذى سبق وتحدثتُ عنه [٣١٥] – وفصول "إنسان الرغبة" لسان مارتيان (١٧٩٠) – لكن الشعر ، إذ يوجد، لايوجد إلا لخدمة النزعة التعليمية الأخلاقية، وخاصةً فى الحِكَم التى تقلد العذوبة والرقة الإنجيليتين : ويظل الأسلوب هو نفس ما ظهر عام ١٨٣٣. ورغم أن "لامنيه" –على نحو ما يلاحظ "ي.لوهير" -- كان قد بدأ ، لتوه ، فى كتابة "أحاديث مؤمن" [٣١٦] ، فإننا لا نستطيع التشكيك أبداً فى أنه تلقى من كتاب "ميكيفيتش" الدَّفعة الحاسمة : لقد وجد فيه نموذجاً ، لا فى الأسلوب التوراتي والحِكَم المُقلَّدة للإنجيل فحسب ، ولكن أيضاً فى الحركة الفعالة ، وفى البلاغة الحارة . كان "لامنيه" يضع "ميكيفيتش" – كما يقول لنا "موريس دي جيران" _ "إلى جانب بايرون فى رفعة العبقرية" [٣١٧] .

وكتاب "لامنيه" – هو أيضاً – نبوءة ، ومقالة نقدية، ونداء إلى الشعب ، فى آن واحد . وفى ذلك ، يكمن سبب عدم نجاحه – بلا شك – فى حِكَمِه التي تقلد العذوبة والرقة الإنجيليتين : فالأسلوب يظل جافاً ، جامداً ، مبتوراً ، والأوصاف مقتضبة وضيقة ، والفقرات القصيرة تضم –

* **ايبود** épode: قصيدة يونانية يعقب فيها بيت قصير بيتاً طويلا.

بسهولة – هذه العبارات التى لا غزارة فيها . غير أنه ثـمة – من ناحية أخـرى – رؤى كابوسـية، ومشاهد جنائزية ، يُغذيها – فيمـا يـبدو – أكـثر الخيـالات الرومانتيكية كآبـة [٣١٨] (ربما فـاقم الديكور البريتوني الوحشي ، لمنطقة " شيناي "، من ميل " لامنيه" المرضي نحـو المشـاهد المريـرة أو التراجيدية)[٣١٩] ؛ إن سِفر رؤيا "لامنيه" يتحول – هنا – إلى "رواية سوداء".

والخلاصة أن أفضل فقرات الكتاب، وأكثرها أصالة ، هي نصوص الغضب والقتال : صياغات مؤثرة ، وتعبيرات لاذعة الأسـلوب ، ومقـاطع غنائيـة حـارة ومتقـدة ، جـدل كـامل متوقـد لنبي ومحرض:

> رأيت فـى المهـد طفـلاً يصـرخ ولعابـه يسـيل ، حولـه كـان العجـائز يقولـون لـه: سيدي، وهـم يعبدونـه، راكعـين . فـأدركت كـل شـقاء الإنسان[٣٢٠].

> كُونُوا رجالاً : فلا أحد من القوة بحيث يربطكم بالنّير رغمـا عنكـم، لكنكم تستطيعون أن تفلتوا رؤوسكم من العقدة إذا ما أردتـم[٣٢١].

وشعر" أحاديث مؤمن "الحقيقي شعر تمـرد ، لـم تنخـدع الكنيسـة بـه ، فحرَّمـت الكتـاب. "سحرملتهب صاف" ، على ما يصفه "سانت-بوف" ، فيما يبـدي تحفظـات حـذرة علـى القيمـة الأدبية الخالصة للكتاب[٣٢٢].

ولاشك أن كثيراً من الشعر الحقيقي ، والشـعور العميـق بالطبيعـة ، متحقـق فـى "صـوت مـن السجن " الذى يفـوق-فيمـا يـبدو لي – مـن الناحيـة الأدبيـة "أحـاديث مؤمـن" : فثمـة اسـتدعاء للأصوات والألوان والأشكال [٣٢٣]، واستعارات إيحائية [٣٢٤] ؛ لكن ثـمة – علـى نحـو خـاص – الإيقاعات الأقل تقطعاً ، والعبارات المسهبة ، المنسجمة ، الهادئة – التى تجعل النثر، هنـا، موسـيقياً أكثر من كونه خطابياً [٣٢٥] ؛ فيبدو لنا – فى آن واحد – أقل كُتُبيةً وتشـنجاً . وفـى مقطوعـات من قبيل "شعر داخلي" (السابعة) أو "الصيادون" (السادسة عشـرة) ، لـم يعـد سـجين "سـانت- بلاجيني" يفكر إلا فى تذكر عجائب العالـم الخارجي أو الداخلي .

وعلى النقيض ، نشعر فى "أحاديث مؤمن" بانفجـار غضـب كُبـح طويـلاً ، وصرخـات روح تتحرر بعبارات متقطعة ، ومتلاحقة . وما يكتبه "سانت-بوف "عـن شـاعرَي منطقـة "لاشـيناي" النثريين" ، "لامنيه" و "موريس دي جيران"، قاس بالنسبة للأول ، لكنه ليس خاطئاً :

> فى منزل الصمت والسكينة هـذا ، شـاب غـامض ، خجـول ، اسمـه لامنيه ، شـارد الذهـن بـرؤاه الاجتماعيـة القياميـة، لـم يتمـيز أبـداً عـن الآخرين الذين لـم يفترض فيهم سوى ملكات عادية جدًّا، والذى – وقت أن كان المعلـم يطرق علـى سندانه هذه الصواعق التى يسمونها "أحـاديث مؤمن" – كتب صفحات حميمـة، أكـثر طبيعيـة بكثـير، وأكـثر نضـارة – ولنقطـع بأنها أكثر جمالاً – ومكتوبـة مـن أجـل التأثـير أبـداً فـى النفـوس المأخوذة بهـذه الحياة الكـونية التـى تضـوع وتتنفـس في قلـب الغابـات، وعلى حافة البحار[٣٢٦].

وفيما كان "لامنيه" يثري قصيدة النثر بنبرة قيامية متشددة ، كان "موريس دي جيران" يتهيأ ليجعلها تعبر عن المد والجزر الداخليين لروح تمتزج بحياة الطبيعة.

موريس دي جيران والأسطورة

كان "موريس دي جيران" – عام ١٨٣٣ – يشارك في الدراسات ، والتأملات ، والحوارات، والاستغراقات التي جعلت من منزل لامنيه "روح قُدُس" حقيقية ؛ وفى "لاشيناي" ، بدأ فى كتابة مذكراته بانتظام ، "كراسة خضراء " لـم يسود فيها ، فـى "كـايلا"، سوى بضع صفحات . ملاحظات بسيطة فى البداية ، ومحاولات موجزة عن المشاهد الطبيعية : نحن في الشتاء ، وروح الشاب "تضيق مثل الطبيعة"(٣٢٧). لكن مع قدوم الربيع ، سنشهد روحه كلها تتفتح وتتسع : لابد من قراءة "الكراسة الخضراء" لنشعر إلى أي مدًى يتميز "دي جيران" "بالتواصل مع روح الطبيعة"(٣٢٨)، وإلى أي حد يتملكه الإحساس بأنه قطعة صغيرة من العالم الحي ، ويقتفي الإيقاع الكونى إلى حد أن يتمنى "التوحد مع الربيع ...وأن يشعر بنفسه وردةً ، وعشباً أخضر ، وعصفوراً ، ونشيداً ، ونضارةً ، ومرونة ، ولذةً ، وسكينةً ، فى نفس الوقت"!(٣٢٩)

وحركة الامتزاج بالطبيعة ، التى تتضح اعتباراً من ربيع ١٨٣٣ ، تحدد لحظةً أساسيةً فى فكر أو – بالأحرى – فى حياة "دي جيران" الداخلية : هذا الميل الكوني سيعارض الشعور بالوجود الفردي في "السنتور" ، وسينسجم معه – على النقيض – فى "كاهنة باخوس" . وسنرى ، منذ ذلك الحين ، فى المذكرات ، ظهور موضوعات سيستخدمها "موريس" فى قصائده فيما بعد: بل – الآن – فى شكل ينبىء بأوزان نثر "دي جيران" الشعري . من هذه الموضوعات – وأكثرها أهمية – موضوع **الحياة** : هذه الكلمة – التى ستكون كلمة "السنتور" الجوهرية – ستتردد باستمرار فى "الكراسة الخضراء"(٣٣٠) ، وتتيح لنا الشعور بمدى مشاركة "دي جيران" فى هذا "الدوران الهائل للحياة الذى يحدث فى قلب الطبيعة الرحب" (٣٣١)، وإلى أي مدًى أيضاً أصبحت روحه مرتعدة... وترتفع بعض نصوص المذكرات – الآن – بغنائيها وصورها، كما يقول"برنار داركور" إلى "مرتبة القصائد" (٣٣٢).

وثمة موضوع آخر ، ظهر بعد ذلك بقليل (٣٣٣) ، يكشف لنا " دي جيران "وهو يعيش تجربة الازدواجية التي ستميز "السنتور"، ذلك الكائن ذا الطبيعة المزدوجة المتناوبة، حيث ينغمر في أمواج الحياة الكونية، في حالة نشوة حيوانية، فيرتد إلى الشعور بحياة منعزلة، يحس– من خلالها – أنه إنسان. لم يتم التعبير عن موضوع الازدواجية هذا ، فى أي موضع آخر ، بشكل أفضل مما فى تأملات العاشر من ديسمبر ١٨٣٤ ، حيث يكشف " دي جيران" كيف أن "نهر المباهج الخفية" و"أصداء أناشيد الطبيعة الحميمة " تضفى على المكان الشعور بالوجود الفردي، "مثلما فى مسيرة ليلية ، أتقدم فيها مع الشعور المنفرد بوجودي ، بين الأشباح ، التى لا حياة فيها ، لجميع

الأشياء"(٣٣٤) . وهي نفس الألفاظ - تقريباً- التي سيرينا بها "السنتور" ، وقد "عاد إلى الوجود المتميز والكامل" (٣٣٥).

فعناصر "السنتور" الرئيسية موجودة - إذن - في حياة "موريس دي جيران" الداخلية (وسنرى صحة ذلك أيضاً في "كاهنة باخوس" فيما بعد) : فلن تكون الأسطورة هنا محاكاةً باردةً للقدماء، بل إنعاشاً لميول عميقة ، يمكن أن نطبق عليها ما يقوله "ش.بودان" : "..عندما يغرق المبدع في أعماق اللاوعي الحقيقي ، في الأسطورة الحية التي يحملها كلٌّ منا داخله ، عندئذ ، تتواصل الأسطورة والفكرة فيما بينهما ، خلال المنطقة اللاواعية كلها : الشجرة الكاملة للمركَّب تتماوج من أعلى إلى أسفل ، ونسغ الأعماق يمنح حياته إلى التجريد نفسه"(٣٣٦) . ولا يهم كثيراً - بعد ذلك - أن يكون "دي جيران" قد "بلور" فكرة "السنتور" بقراءة الكُتاب القدامى(٣٣٧) ، أو قصيدة "رابيه" النثرية (٣٣٨)، أو بزيارة متحف العصور القديمة مع "تريبوتيان". وبالنسبة لبرنار داركور، فربما كانت رواية "سانت-بوف " - "اللذة" - التي صدرت خلال صيف ١٨٣٤ ، هي التي أثارت صدمة البداية، وهو أمر حقيقي أن ثمة "تجاذبات خفية " بين "دي جيران" و "آموري" (أو إذا شئنا ، "سانت - بوف" ، مثلما سيقول ذلك "سانت-بوف" بنفسه) (٣٣٩). وسنجد - الآن - في "اللذة" ، فيما يتعلق بـ"الحياة المزدوجة "لآموري(٣٤٠)، صورة "السنتور" ، الذي يقال إن "الطبيعتين مقترنتان فيه "(٣٤١) . لكن دراما "السنتور" الداخلية هي - قبل كل شيء - دراما "دي جيران" نفسه ، المنقاد - في حركتين مزدوجتين من المد والجزر - إلى الاستسلام ، أحياناً ، إلى الإيقاع الكوني ("دي جيران"هو الوحيد تقريباً - على ما يكتب "بيجوين" (٣٤٢) - من بين الرومانتيكيين ، الذي يمتلك الشعور بالحياة الكونية ، وهو ما يقربه من الألمان) ، وأحياناً إلى الاعتصام بشخصيته المتميزة ، والاستغراق في سيمفونية الكائنات ، في بحث أليم عن إدراك لمعناها.

ولاشك أنه كان يمكن لموريس دي جيران استخلاص دراما أو رواية (٣٤٣)، من هذا الموضوع: لنذكر أن لدينا - هنا - سرداً يقودنا من الطفولة حتى شيخوخة "السنتور" القصوى؛ و"السنتور" - مع ذلك - حالة محدودة كقصيدة نثر ، بسبب طولها المادي (٣٤٤)، وانتشار النص في الزمن - في آن واحد - وهو ما يقربها من الرواية . ومع ذلك ، فـ"السنتور" قصيدة بالفعل : لا بسبب لغتها الشعرية فحسب (التي سأعود إليها بعد قليل) ، بل لأسلبة العناصر ، وأيضاً لرفض القص والتعليق النفسي أو الفلسفي في آن واحد ، وأيضاً - بشكل خاص - بسبب وحدة البنية والطريقة التي يتجاوب بها الملموس مع المجرد، والاستدعاء التشكيلي مع الموقف الأخلاقي . وبفضل اختيار "السنتور" كبطل ، فإن الحركة المزدوجة ، التي تحدثت عنها - الاستسلام للحياة الكونية ، والانطواء على الذات - تتوافق مع الإيقاع النفسي (٣٤٥) للكائن الذي يصفه "أوفيد" بأنه "ذو وحدة شكلية biformis". وصورة كهذه - مثيرة للسخرية في المذكرات ، لأنها تصور فكرةً مجردة تماماً ، لا يمكن تحقيقها في الخيال :

> بينما يزحف نصفي على الأرض ، فإن الآخر ، الذي لا يستطيع أي وسخ الوصول إليه، عالياً وصافياً، يُكَدِّس - قطرةً قطرةً - هذا الشعر الذي سينبثق، إذا ما منحني الله الوقت (١٣ أغسطس ١٨٣٢).

ستصبح شيئاً مرئيًا وعضوياً، بعد ثلاثة أعوام! فى مشهد "السنتور" وهو يعوم:

> نصفي يختفي فى المياه ، يتحرك ليطفو فوقها ، بينما النصف الآخر يرتفع هادئا، وكنتُ أحمل ذراعَيّ الفارغتين فوق الأمواج [٣٤٦] .

ولا يتعلق الأمر هنا باستعارة بسيطة ، حيث تُطابق – مع كل تمثيل شكلي – "ترجمتها" التصويرية، ولسنا بإزاء نظامين متوازيين ، نظام خيال ملموس ، ونظام الفكر المجرد . فالفكر الرمزي يطبق – مباشرةً – محاولته الإبداعية لتوليد عالم مترابط ومعقد ، ينتظم حول خرافة "السنتور" : عالم كل جزء فيه ضروري ، وخفي بفعل المنطق الداخلي للرمز . كل شيء هنا – فى الوقت نفسه – مثقل بالمعنى ، ولا يمكن ترجمته . وهو نفس الشيء بالنسبة للعناصر – الماء ، العشب، الجبال – التى تمثل ، فى "السنتور"، شيئاً آخر لا مجرد ديكور بسيط : علينا – فيما يتعلق بجيران – القيام بدراسة كاملة لما يسميه "ج.باشلار" : "خيال المادة " [٣٤٧] . فالماء – ذلك العنصر الأساسي فى رمزية "دي جيران" [٣٤٨] – ليس مجرد صورة عادية هيرقليطية عن القدر : إنه – بشكل أعمق – رمز للتوكل على القوى العمياء للحياة (سيقول "مكاريه – السنتور" ، وهو يتذكر شبابه المستسلم لكل اندفاعات الطبيعة ، إنه كان يعيش "على ما تتركه الأنهار")[٣٤٩]، إلى حد التوحد مع هذه الحياة الكونية ، بأمواجها التى – بعد أن تُحَمم "السنتور" طوال النهار – تنفصل عنه فى المساء ، "قطرةً قطرةً "[٣٥٠]. عندئذ ، يقول :

> بعد أن أعيدَ إليّ الوجود المميز والكامل ، بدا لي أنني خرجتُ من الميلاد ، وأنه من المياه العميقة، التى حملتني فى ثديها، كانت تلك التى تركتني فى التو أعلى الجبل، مثل دولفين منسي ألقته على الشاطئ أمواج "أمفيتريت" [٣٥١].

ولارتباطه بمشاعر الحياة الفردية ، سنرى موضوع "المرتفعات" وقد حل محل موضوع الماء [٣٥٢]: فماكاريه يتأمل – منعزلاً على الجبل – "القمم العارية والطاهرة"[٣٥٣] ، أو يستمع إلى "شيرون" . وهو يربط تأملات مرتفعات "أوتا" بتأملات ميتافيزيقية حول تلك الكائنات المزدوجة والممزقة ، أنصاف الآلهة ، السنتورات والبشر[٣٥٤].

بذلك ، ترتبط مظاهر المشهد الأساسي – وبشكل حميم – بالدراما الروحية : إن فكر "دي جيران" الشعري لا يفصل المحسوس عن المفهوم ، كشكل مزدوج لحقيقة واحدة . ألا يتحدث – فى "الكراسة الخضراء " – عن ذلك " الجهاز العائم من الرموز ، الذى نسميه الكون"[٣٥٥]؟ ونظراً لطريقته فى منح الأسطورة حياةً عضويةً خاصةً بها ، وتغذيتها – فى نفس الوقت – بتجربته الداخلية ، يحتل "موريس دي جيران" موقعه بين كبار الشعراء .

وبعد موت "ماري دي لاموروفونيه" ، ستصبح نزعة "دي جيران" الإحيائية – حسب تعبير "م.ديكاهور" – طبيعية صوفية " [٣٥٦] . ويمكننا أن نرى – فى "التأملات" الشعرية الفاتنة التى كتبها عن موت "ماري" – الطبيعة وهي محملة بالمعنى الرمزي ، والمادة وهي تمتلئ بالصوفية [٣٥٧].

وسوف يشكل الاستسلام لقوى الطبيعة ، والتهليل الصوفى أمام الحياة الكونية - عام ١٨٣٥ - موضوع "كاهنة باخوس" : هنا أيضاً - تغرس الأسطورة جذورها العميقة فى حياة الشاعر الداخلية ؛ فحالة الاستسلام ، والذوبان الشهواني فى الطبيعة (٣٥٨) ، يتجاوبان مع مناجاة كاهنة باخوس ، المستسلمة لأنفاس ديونيسيوس . فالكائن يتلاشى ، أو - بالأحرى- يتسع بصورة لا نهائية ، إلى حد أن يحيا الحياة الكونية : ذلك هو معنى الموضوعات الأساسية ، موضوع خصلة الشعر الطافية (٣٥٩) ، وموضوع أنفاس باخوس ، وموضوع الشمس على نحو خاص ، التى يتفتح الكائن بحرارتها (٣٦٠). ونعلم أن القصيدة ظلت غير مكتملة : إنها هنا - فيما يبدو - صورة هذا الإنسان الذى لا حدود له.

وحركة الامتداد اللانهائية هذه ، أليست خطراً من الناحية الفنية ؟ لقد انطوت "السنتور" - مع تتالي ألاعيب قوى عديدة - على أزمة ، ودراما تتعقد ثم تنحل : شكلت القصيدة كُلاً مغلقاً، وبالتالى أكثر اكتمالاً ، أكثر "امتيازاً "من"كاهنة باخوس" ، التى سنجد فيها - بعد ذلك - عيوباً فى التكوين ، ونقصاً ما فى الوحدة (٣٦١) .

وسبق نسانت-بوف أن أعلن عن أسفه للعثور على "كاهنة باخوس" (وكانت قد ظلت مجهولة عند كتابته لـ"ملحوظة" طبعة تريبوتيان) ، "إنها عمل ..- كما يقول - أقل بكثير ، ويمكنها - حقاً - أن تُسيء إلى العمل الأول " (٣٦٢) . ولاشك أن الخط العام للقصيدة أقل صفاءً ووضوحاً مما فى "السنتور" : فالمؤلف يتوه فى الاستطرادات (حول أصل وتربية "آيللو" على سبيل المثال) ، وفى مقارنات كثيرة جداً ، وغالباً ما يتم تطويرها - فيما يبدو - لذاتها، حيث نشعر بافتتانه بالكناية المغرقة والاستدعاء التشكيلي (٣٦٣) . إنها الحقبة التى يخضع فيها "موريس" - بشدة - لتأثير "باربي دورفيي" ، ويقرأ معه "بوسانياس"*: يبدو أن "باربي" قد جعله - بالفعل - يقاسمه حبه للميول التشكيلية والإحالات إلى القدامى(٣٦٤).

وهى أيضاً الحقبة التى شهدت - فى مذكرات ومراسلات "دي جيران" - اهتمامات أدبية. ويرى "برنار داركور" - عن حق - فى "كاهنة باخوس" ، محاولةً أكثر وعياً بكثير فى "قصيدة النثر " من "السنتور" (٣٦٥). مزيد من الفن - بلاشك - ومزيد من براعة الأسلوب أيضاً . وهذا المسعي ملموس - أيضاً - فى الأسلوب (حب الجناس الصوتي، والأوزان الزوجية) : كما فى "الصور المتجانسة" للقصيدة.

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار - مع ذلك - هذه الإرادة "الفنية" عند "دي جيران" فى "كاهنة باخوس"، فسنرى أن أسلوب وإيقاع الجملة يتمتعان - فى كلا القصيدتين - بخصائص مشتركة، لا يكون مفيداً معها تخصيص دراسة مفصلة لكل منها : فثمة نثر "جيراني" أصيل ، سأبحث - فى عجالة - فى تحديد قدرته التعويذية العجيبة.

***بوسانياس** Pausanias: رحالة وجغرافي يوناني (القرن الثاني). يقدم مؤلفه "وصف اليونان"(عشرة أجزاء) رصداً للمدن والأماكن الأثرية التي زارها في اليونان وإيطاليا، بالإضافة إلى حكايات وأساطير البلدين.

نثر شديد الابتعاد عن نثر "برتران" التصويري، ذي الجناس الصوتي، لكنه أقل قرباً ، مما يمكن أن نعتقد ، من النثر "الشعري" ، الذى سعوا من خلاله – فى نهاية القرن الثامن عشر – لمنافسة الشعر المنظوم . وإذا ما نحينا جانباً بعض التعبيرات الخارجة عن المألوف ، أو غير الملائمة – بشكل قصدي[٣٦٦] – التي يرجح مسئولية "سانت–بوف"–عن جزء كبير منها [٣٦٧] ، فإن مفردات "دي جيران" – على مايقول "برنار داركور" – "ليست محصورةً فحسب ، بل – بالإضافة إلى ذلك – عادية على الوجه الأكمل"[٣٦٨]. ولهذا التقشف الإرادي أثر مزدوج : أولاً تجنب القطع الذى يمكن أن يسببه – فى خط الخطاب – استخدام الكلمات النادرة ، "المشتعلة" ، التى تضفى على الجملة الرومانتيكية – أو البرناسية – أحياناً ، مظهر الألعاب النارية الباهرة؛ وثانياً ، الاحتفاظ للكلمات بـ"فائض من فاعلية"[٣٦٩] يسمح للفكر بأن يحدس ، فيما وراء المعنى المباشر ، بمعنىً أكثر تعقيداً وبإيحاءات أرحب . ويستخدم "دي جيران" تعبيرات شديدة العمومية ، وعادية ، لكنها غنية بطاقة إيحائية لا تنضب ، وتبدو غير قابلة لاستنفاد معناها، مثل "حياة" و"قدر" و"طبيعة".. ومع التكرار الملح لنفس الكلمات ، التى تستعاد بلا نهاية ، ينتهي به المطاف إلى إنتاج أثر التعاويذ الحقيقي . فهل يدين – أيضاً – لسانت–بوف بهذا الحب للكلمات "غير المحددة" ، غير المبررة ، العائمة ، التى تمكن من الحدس بالفكرة فى كل رحابتها ، والتى سبق لجوزيف ديلورم المناداة بها فى الشعر[٣٧٠] ؟ سأعتقد ذلك عن طيب خاطر عندما أراه يكرر – بلا كلل – صفة مثل "خفي"[٣٧١] ، أو إحدى هذه الكلمات القزحية ، حيث تعدد التكافؤ – نفسه – ثراء شعري ، مثل "ظلال" التى تشير – أحياناً – إلى "الظلام" ، وأحياناً إلى "الأشباح" والأشكال غير المحددة التى تسكن هذا الظلام ؛ ويبدو أن "دي جيران" يفضل الالتباس ، فيظهر – تحت المعنى المادي – الإيحاءات الخفية : فيكتب – على سبيل المثال : "تلتحم الظلال والأحلام فى فكر الفانين"[٣٧٢] ؛ وعندما يقول عن ماري المتوفاة إنها "كانت تفر فى الظلال" [٣٧٣]، ألا يمنح الكلمة نفس غموض "رونسار" عندما يكتب:

عبر ظلال الريحان سأنال راحتي ...؟

نفس تعقيد المعنى تثريه خلفية فلكية كاملة ، مع عبارة "إشارات سمائية " (كـ"كوكبة نجوم" و"إشارات القدر " ، فى آن واحد) ، التى تتكرر مرتين فى "كاهنة باخوس" [٣٧٤] . هذه الهالة التى تحيط بالكلمات ، وهذا الرفض لتحديد وتسوير معناها بطريقة صارمة ، هو نهج شاعر [٣٧٥].

إنها نفس الكثافة الشعرية ، فى هذه التوريات التى تحل محل الفعل البسيط : "لقد تلقيت الميلاد" بدلاً من "لقد وُلدت" [٣٧٦]، و"اتخذ نموي مجراه" بدلاً من "كبرت" [٣٧٧] . ومع استخدام الفعلين : "يتلقى" و "يتخذ مجرى" ، تغتني الفكرة بالظلال المتدرجة ، وتمتلئ الصياغة بالمضمرات.

وعلينا – على أية حال – ملاحظة أن الفعل عند "دي جيران" عنصر أساسي وغني دائماً بطاقته الإيحائية. ويمكننا مضاعفة الأمثلة، من قبيل "البحيرات الهادئة ماتزال تعرفني، لكن الأنهار نسيتني"[٣٧٨]، "جوانبي المضطربة **كانت تمتلك** نشوة الركض .. وأعلى ، **كنت أشعر** بالكبرياء"[٣٧٩]. ويستخدم

"دى جيران" - عن قصد - اسم الفاعل بدلاً من الصفة ": "كانت أمي أحياناً ما تعود منتعشةً بفرحة عميقة ، وأحياناً حزينةً **ومنسحبة مثل الجريحة**"(٣٨٠) ، "ماتزال بعض الإشارات السمائية تطبع السماء شبه المهجورة "(٣٨١) ، والمعنى - شأنه شأن الصوت (٣٨٢) ــ يؤدى - فى هذا المثال الأخير - إلى إبطاء الجملة، أي إلى ما يسميه "برنار داركور" "أثر الإرجاء "(٣٨٣) (من خلال انتظار اسم مفعول لايجيء :لا تؤدي "سماء مهجورة " نفس تأثير السماء "القفر" أو "القاحلة") .

ويبدو أن أثر الإرجاء هذا هو مفتاح "سحر" دى جيران . ونستطيع أن نقول - الآن -إن الكثافة الشعرية للألفاظ ، وغناها بالاحتمالات ، توقف و "ترجئ" الفكر ، لكن أثر الإرجاء محسوس بشكل خاص فى إيقاع الجملة . و"دي جيران" الذى يبحث فى شعره ، من خلال استخدامه لـ"البحر السكندري المألوف "- الذى ضرب مثلاً عليه "سانت-بوف" (٣٨٤) - عن كسر الإيقاع والاقتراب من النثر ، إنما يبحث - على العكس من ذلك - عن منح نثره سياقا وإيقاعاً شعريين خالصين . لكنه لا ينجح فى ذلك باستخدام نثر غزير، ومتجانس : كذلك هي معايير " بيوس سيرفان" ، التى يستخدمها "برنار داركور" لتحليل " الإيقاع الحسابي" و "النبري" للجملة .

لقد طمرت الآلهة الغيورة فى مكان ما شواهد نسب الأشياء ، ولكن
على شاطئ أي محيط دحرجوا الحجر الذىً يغطيهم، آه يا ماكاريه (٣٨٥) ؟

وهو ما لا يبدو لى أنه يفسر - بشكل كاف - موسيقى هذه الجملة ، التى أثارت إعجاب "ماثيو أرنولد"؛ ففى الفاصلة الأخيرة ، علينا أن نرى - بشكل خاص - ما هو أكثر من "لا تساوق نبري"، كمؤثر لنقطة إطالة Piont d'Orgue، مشابه للوقفة التىتقع فى نهاية القصيدة، وتترك العقل فى حالة انتظار، شأنه شأن الأذن. هذا الانتظار الشعري، وهذا الإبطاء فى الحركة، يجاهد "دي جيران" للوصول إليهما بكل الوسائل: المناجاة، التى يستخدمها بنفس كثرة استخدام "راسين" لها : "بالنسبة لي ، آه ميلامب ! إنني أنهار مع الشيخوخة ! "(٣٨٦)، "وقدماي، انظر يا ميلامب ! كم استهلكتنا!"(٣٨٧)، والجملة الاعتراضية التى تبطئ من سير المقطع ، والحال أو البدل المنفصلين بالفاصلات : "ثدي الوديان وكل امتداد الحقول يستعيد ، **لكن ببطء** ، حرية أنفاسه"(٣٨٨) ، وبالطبع علامات الإرجاء : "الآلهة الهائمة وضعت قيثارتها علىالحجارة ، لكن ما من أحد ... ما من أحد نسيها هناك" (٣٨٩).

لقد شدد "برنار داركور" - عن حق - على "النَّفَس الطويل لإلهام جيران ، الشديد الاتزان ، والشديد الاعتدال ، والموزع برصانة شديدة"(٣٩٠) . وربما يفسر لنا ذلك سبب عدم تمسك "موريس دي جيران" بشكل قصيدة النثر ذات المقاطع الصغيرة ، التى ضرب له "الامنيه" و"ميكيفيتش" المثل عليها ، واستخدمها - هو نفسه - فى قصيدة حول "أصوات الطبيعة " ،كتبها فى "كايلا" (وعمره عشر سنوات !)(٣٩١) . وتقنيته ككاتب تتطلب - فى آن واحد - جملةً رحبةً ، يمكن تقريب انعطافاتها - التى تدور ببطء - من الجملة "المتوجة" فى "لذة" ، وتنظيماً

للقصيدة ككـلٍّ واسع ومتماسـك : فالإبطـاءات والإرجـاءات - فـى سياق القصيـدة - ليسـت بانقطاعات أبدًا، والموضوعات تترابط دون قطع الاستمرارية . وتكشف الجُمل والقصائد عن فكـر شعري "مفرود" - بالأحرى - عبر طبقات عريضة (فطبقات الكلمات تتخفـى ، وتـتراكم ، مثـل طبقات الذكريات التى يستحضرها "السنتور" و" كاهنة باخوس " ،وهما يذرفان موضوعاتهما) ، بدلاً من أن تتقدم بطريقة مستقيمة مثلما فى السرد ، أو تراكم لمسات متتالية ، ولوحات موجزة ، كما لدى برتران - غالباً - على سبيل المثال . وهكذا تشكل كل قصيدة (و"السنتور" أساساً)- رغم اتساعها - كُلاًّ شديد الانسجام ومترابطاً ، كتلةً من مادة شـديدة الكثافـة ، حيـث البسـاطة الظاهرية للكتابة لا تمنع تعقيد الإيحاءات . وبذلـك تتخـذ الأسـطورة شـكلاً شـعرياً يتجـاوب مـع واقعها المعقد ووحدتها العضوية . وعلينا أن نضيف أن وزن واتزان القصائد ينسجم - كما يبدو- مع الفكرة الشعرية ذاتها: ألن نجد صورة فى "السـنتور" - وهـو يرفـع جذعـاً سـاكناً [٣٩٢]، فـى أقصى حالات عنفوان الحيوية الهائج ؟

وإلهـام "برتـران" - بالأسـاس - رومـانتيكي ، فيمـا يمضـي "رابيـه" مـن الكلاسـيكية الجديـدة التشكينية ، نحو "سأم" حديث ؛ ومع "بودلير" ، ستصبح قصيدة النثر التعبير نفسـه عـن الحداثـة . ويظل "موريس دي جيران" الشـاعر الوحيـد الـذى اسـتطاع - دون أن يسـقط فـى الأكاديميـة أو الابتذال التافه - المحافظة على انسجام وزن الأسـاطير القديمـة الكـبرى ، فـى الوقـت الـذى أثراهـا بجوهر داخلي ، و - يمكن أن نقول - بقلق حديث تماماً . والصعوبة نفسها ، فى توازن مع هذا ، تمنح الشاعر مكانة متفردة ، لاسيما أن الأمر يتعلق - هنا - باختصار الأسطورة إلى حـدود أبعـاد القصيدة ، بتجنب الوقوع فى السرد بالنثر الشعري : ولا يوجد - فى تاريخ قصيدة النـثر - ذريـة لجيران . فالأصداء - القريبة أو البعيدة - لعملـه يجـب البحـث عنهـا، بـالأحرى ، فـى الروايـة أو السرد [٣٩٣].

قصيدة النثر
فى ظل الامبراطورية الثانية وحتى بودلير

ومع بداية هذه الامبراطورية الثانية - التى وصلنا إليها - ورغم أننا نرى ، والحق يقـال ، الهمّ الفني وهو يغزو - أكثر فأكثر - كافة أنواع النثر ، فى الرواية (مع فلوبير) ، مثلما فى التاريخ (مع ميشليه) ، وحتى النقد[٣٩٤] - فلا نستطيع أن نقول إنهم كتبوا - حقاً - فى هذه الفـترة ، قصـائد نثر . ورغم هذا ، فيا لها من رغبة واضحة ، لدى المؤرخين والروائيين بالذات ، فى أن يجعلوا مـن أعمالهم قصائد ! يخطر ببالي هنا - بشكل خاص - "فلوبير" : لا لأنه يعارض الفن القديـم للشـعر بفن النثر الحديث والأكثر براعة [٣٩٥] ، الذى يتطلب "إحساساً عميقاً بالإيقـاع ، وإيقاعـاً هاربـاً ، بـلا قواعـد ، وبـلا يقـين "[٣٩٦] ، لكـن - بالأسـاس - لأنـه يـدرك الروايـة كقصيـدة لهـا

غايتها فى ذاتها ، مستقلةً عن الحكاية التى تعتبر ذريعةً لها ، كإبداع فني مجاني ومستقل : وسيكون حلمه تأليف **كتاب حول لا شيء** ، كتاب بلا رابط خارجي ، يتماسك ذاتياً بالقوة الداخلية لأسلوبه .. كتاب بلا موضوع ، تقريباً [٣٩٧]. وفكرة استقلال جمال العمل عن الموضوع المعالَج، تتكرر باستمرار فى مراسلاته : فهو يتساءل [٣٩٨]، ألا توجد – فى دقة التعشيقات، وندرة العناصر ، ورهافة السطح ، وانسجام المجموع – فضيلة جوهرية ، نوع من القدرة الإلهية، شيءٌ ما أبدى كمبدأ ؟ ". ونجد – هنا – فكرة الفن الموجود فى ذاته ، فكرة **الفن للفن** ، التى رسم كتاب "كاسانى" قدرها ونتائجها [٣٩٩]، والتى ستجد التعبير النهائي عنها فى صيغة "جوتييه" : "من الشكل تولد الفكرة"[٤٠٠] . لكن ، ما الذى يمكن أن تكون عليه – فى الواقع – نتائج نظرية كهذه ؟ نعتقد أنه الدخول فى طريق شعر النثر ، لنعود – مباشرةً – إلى النثر "المزخرف" للقرن الماضي ؛ نبحث عن الفن ، فنجد الشكلية وبراعة الأسلوب . والدليل لدينا – من بين أشياء أخرى – يكمن فى "غواية سان–أنطوان"، النسخة الأولى التى كتبها "فلوبير" عام ١٨٤٩، وانحدر فيها – من فرط سعيه إلى "القصيدة" والجمال الشكلي – إلى التشدق الكلامي والزخرفة . وإنه لدال أن نستطيع الخروج – من هذا العمل الطموح والمُركَّب – لا بـ"قصيدة نثر"، بل بنمط "فني" دائري ، من قبيل أول مونولوج لأنطوان ، الذى ينتظم فى مقاطع حقيقية ، تصحبها لازمة [٤٠١]. وقد قال "مكسيم دي كام "– عن هذه **الغواية** الأولى – إن "فلوبير" يعود فيها "إلى الأب رينال، ومارمونتيل، وإلى بيتوبيه نفسه "[٤٠٢] – أي، بعبارة أخرى ، إلى التشدق الطنان لقصائد النثر، في القرن الثامن عشر. ولنلاحظ – مع ذلك – أن ثـمة شعرًا في "مدام بوفاري" – التي تُسمي رواية "واقعية" – بأكثر مما في "سلامبو"، الرواية" الفنية": فما الذي يمكن قوله إن لم يكن أن الرواية تملك أنساقها الخاصة بها، والمتميزة- جذريًّا – عن أنساق قصيدة النثر، وأن الشعر الحقيقي لابد أن ينبع من الداخل ، وغير قابل للانفصال عن الفعل، وليس ملتصقاً به ؟ إنه النثر الفني الذى يمكن أن يستفيد من أبحاث "فلوبير"[٤٠٣]، لا من قصيدة النثر، باعتبارها كذلك.

نصل – إذن – إلى هذه الخلاصة التى تكمن فى أن الطموح إلى استخراج "قصيدة النثر" – من الرواية – أمر مجحف بالرواية وقصيدة النثر معاً ، وغالباً ما يقود إلى إبداعات هجينية . وهي مجازفة ليست قليلة الخطورة ، وتنبع من تبجيل متحيز ، ويساء فهمه لـ"الشكل"، عندما يتخيل كثيرون أنهم يصنعون شعراً عندما يُقسمون النثر إلى مقاطع أو "آيات" : ضلال غريب يقع فيه "فوييو" ، إذ يضع فى شكل "آيات" عشوائية أكثر أشكال النثر ركاكة ، ليملأ صفحات وصفحات بـ"قصائد" مفرغة تماماً من الشعر [٤٠٤] ! وعلينا أن نضيف – كي نكون منصفين – أن شكل الـ"آيات" هذا ، الذى انساق إليه عديد من الكتاب بسبب التوراة – قبل "لامنيه" وبعده[٤٠٥] – ليس دائماً " حقيبة سفر" : فمقابل "فوييو" ، الذى يقلد "لامنيه" بوضوح ، فى " Ecco la Fiera " [٤٠٦]. نستطيع أن نذكر كُتاباً عثروا – بتوفيق ما – على إيقاع ونبرات الكتابة : فقد ألف "رينان" –فى شبابه– بضعة أشعار " عبرية" [٤٠٧]، وعلينا أن نشير – بشكل خاص – إلى "قصيدة توراتية نثرية" ضخمة ، نشرها "كاييو" عام ١٨٤٥ : "العالم قبل الطوفان" [٤٠٨] . ولانستطيع أن ننكر عظمتها ولا نَفَسها الملحمي . ومن المفيد الإشارة إلى أن "مقدمة" "كاييو" تقرر استحالة وجود شعر

توراتي "في شعر مقفى" ؛ إذ لا يمكن التوفيق بينه وبين أساليب الشعر العبري، وتعلن - من ناحية أخرى - عن "مرحلة الغزارة " لشاتوبريان آخر ، متعارضةً مع "الأسلوب الرافض للبلاغة المتصنعة والفجة بصورة عصبية في الكتابات" (٤٠٩).

محاولات في "النثر الشعري" زخرفية إلى هذا الحد أو ذاك ، و"قصائد " توراتية أو ملحمية نثرية (علينا أن نذكر من بينها ملاحم كوينيه Quinet ، وأفضلها - بلا شك - ملحمة "ميرلين الساحر" ، عام ١٨٦٠) : كل هذا ليس جديداً حقاً ، ويدفعنا إلى الاعتقاد بأن الرياح القوية للعلم والمعرفة ، التي تعبر فرنسا خلال الامبراطورية الثانية ، قد جمدت كل إلهام شخصي. ويمكننا أن نميز ، مع ذلك ، في عديد من أعمال هذه الفترة ، تيارات معينة ، وتوجهها نحو الغنائية والحداثة ، التي تتنبأ بقدوم قريب لصيغة جديدة لقصيدة النثر . فقد أظهرت "إيقاعات منسية" لـ"باربي دورفيّي" - التي كتبت في تواريخ موزعة بين عام ١٨٣٤ وعام١٨٥٩(٤١٠) - إلى جانب اهتمام فني واضح (التشكيل في مقاطع متماثلة في الغالب (٤١١)، والاستدعاءات التشكيلية (٤١٢)، ومؤثرات الإيقاعات والألوان) (٤١٣) - بعض الاندفاعات الغنائية،والنغمات الشخصية: فالإلهام - إن لم يكن الشكل - ليس بعيداً ، إلى هذا الحد، عن "ميمورانـدا Memoranda" (٤١٤) . ويوضح "جرليه" - في أطروحته عن "دورفيي" - مزاياه؛ إذ استطاع "عبر رمزية نابعة من عمله" ممارسة تأثير لا يمكن إنكاره، وقصائده النثرية - في هذا الصدد- "قد أكدت على تمكنه ، في نظر معاصريه ، بما يفوق رواياته ذات النفس الطويل"(٤١٥) . وبالفعل ، فهناك - في قصيدة "العينان المتقلبتان"، التي كان "بودلير" معجباً بها، بعض الإيحاءات الإيقاعية، واستعادات ملحاحة لتعبيرات ("عيناها الواسعتان للغاية ، الكئيبتان للغاية ، الشاحبتان للغاية - عيناها المفتوحتان بشكل بالغ ... وكانتا إلى هذا الحد يائستين ، هاتان العينان الشاحبتان ، اليائستان والثابتتان إلى هذا الحد") (٤١٦)، وأيضاً خلق أجواء انفعالية تتشبع بها الأشياء نفسها ("السقف الكئيب المبرقش بالنجوم ") (٤١٧) ، والتي تجعلنا نعتقد أن "دورفيي" وهو يكتب هذه القصيدة - عام ١٨٥٧ - قد استطاع استغلال التقنية المستخدمة في "غراب" بو (٤١٨) ؛ ولكن - على العموم - تشهد "إيقاعات منسية" . من خلال أسلوبها ومعطياتها ، على أن هذا الإيقاع السادر كان موجوداً - بكامله - في عمله ، "رأساً ، وقلباً ، وكبداً وأحشاء" ، مثلما كان يقول(٤١٩). فنحن بعيدون عن فن "برتران" الموضوعي عن وعي .

وعلينا أن نشير - هنا - إلى الدور الهام الذى تلعبه الـ"ليد" الألمانية ، في فرنسا ، اعتباراً من عام ١٨٤٠ (في حين اهتم الرومانتيكيون الأوائل بالأناشيد الغنائية) . ومثلما أيقظت الأناشيد الغنائية - في بداية القرن - المحاولات الأولى في قصيدة النثر ذات المقاطع ، يمكننا القول بأن الـ"ليد"، التي تعددت ترجماتها ، قد جعلت قصيدة النثر "قادرةً على هذه الغنائية المعبرة عن الألم ، والقلق والشك ، التي تمثل علامةً أساسيةً لعصرنا الحديث "(٤٢٠). وفي "ليدات" هايني الغنائية ، نجد - قبل كل شيء - نماذج لغنائية ليست لفظيةً وطنانةً ، بل مشبوبة - خفيةً - بالعاطفة ، وموجزة في أجزاء قصيرة ذات قوة إيحائية هائلة . والآن - في عام ١٨٤١ - كان "سباستيان آلبين" يُلحق بترجماته لـ" قصائد غنائية وأناشيد شعبية من ألمانيا "بضع "ليدات" لجوته وأوهلاند وهايني ، ومن بينها - على سبيل المثال - هذه الـ" ليد" المميزة باقتضابها :

من يحب للمرة الأولى، حتى بدون أمل، هو إله، ومن يحب للمرةالثانية فهو مجنون.
وأنا، أنا المجنون، أنا. ما أزال أحب دون أن أكون محبوباً. والشمس والقمر والنجوم يضحكون من ذلك، وأنا أيضاً، أضحك من ذلك - أضحك من ذلك - وأموت [٤٢١] .

لكن ، في عام ١٨٤٨ ، كان للدراسات والترجمات (النثرية) ، التي نشرها "جيراردي نرفال" في " روفي دى دوموند Revue des Deux Mondes " [٤٢٢]، أن تلعب دورالوحي . فقد قدمت مقاطع "بين - بين Intermezzo "الثمانية والخمسون ، الموجزة ، نماذج لنوع جديد ، أكثر شخصية ، وقلقاً ، وحماسة ، وبساطة ، في آن واحد ، بفعل نبرتها الشديدة الخصوصية وغنائيتها العذبة والمرحة . فيا لها من قوة يتم التعبير بها - في "نوردسي Nordsee " - عن قلق الإنسان المعاصر إزاء "لغز الحياة ، لغز الحياة الأليم والقديم"! [٤٢٣]. وستترك قراءة "هايني" أثرها على أواخر الرومانتيكيين وأوائل الرمزيين ؛ ومن المدهش أن نرى "الفونس دوديه " -نفسه - يذكر اسم "هنريش هايني" ، ليقدم للجمهور "أنشودتين غنائيتين نثريتين" ، "تتمتعان بفانتازيا جرمانية إلى حد ما "- وقد نشرتا في "رسائل من طاحونتي" [٤٢٤].

ورغم هذا ، فإن إبداع الغنائية الحديثة في النثر ، يرجع إلى "بودلير" وحده . وقبله ، أحياناً ما يعيدنا "لوفيفر دومبيه" -في "صلوات دير فال المسائية" (١٨٤٥) و "كتاب المتجول" (١٨٥٤)- إلى الموضوعات الرومانتيكية [٤٢٥] ، وأحياناً ما يترجم أحلام يقظة أخلاقية أو فلسفية ، في نثر شعري منمق ، وحافل بالرموز التي يذكرنا بعضها بـ"بروست":

يعيش الماضي دائماً تحت جليد الأعوام . إنه الماء الحي الذى يجري دائماً تحت درعه الثلجي، الماء الحي الذى يتماوج مثل سهام من الأرجوان والذهب، مثل عناقيد الأحجار الكريمة المسافرة ، مثل الزهور التى تفر ولا تذبل، ألف من السباحين الصامتين هم ذكرياتنا [٤٢٦].

و"لوفيفر" - الذى يفضل كتابة الشعر بالنثر ، لكنه أحياناً ما يرصعه بصورة جميلة ("سماء ماضيَّ تهبط بي في قلبي") - يقع بسهولة في شَرك الذوق الرديء، عندما يستعير موضوعاته من الحياة المعاصرة ، من "الفوسفور" أو "مراكب البخار" . ولكن، لا أحد يستطيع ، فيما يتعلق بالذوق الرديء ، مقاومة الخليط الرائع من الركاكة والفخامة الذى يملأ قصيدتي "هوساي" "المعاصرتين" : "أغنية بائع الزهور" ، و"بائعة زهور فلورنسا " [٤٢٧] ، اللتين أُفضل عليهما "تصاوير جدراية ونقش بارز سفلي " من زاوية الأسلوب الكلاسيكي الجديد ، وحوريات البحر "المخادعات مثل الموج" ، وحوريته التى تحولت إلى نبع [٤٢٨]. ومع ذلك ، فعلينا أن نشير إلى أن "لوفيفر" و"أرسين هوساي" - باعتبارهما مديري " لارتيست" - لم يفتقرا إلى التأثير ، واستطاعا تحريض بضعة مؤلفين شبان (ربما كان من بينهم "بودلير") على التساؤل "حول الشعر واللغة الملائمة له"[٤٢٩] .

وإذا ما أضفنا إلى هذين الاسمين اسم "شانفلوري" (وهو أيضاً - كما نعلم - كان على صلة دائمة ببودلير) [٤٣٠] ، لأدركنا أن نواةً كاملةً من الكتاب كانوا يبحثون - فى سنوات ١٨٤٥ - ١٨٦٠ - عن استغلال وترويض صيغة قصيدة النثر . ولاشك أن إنتاج "شانفلوري"- "فانتازيات" أو "أناشيد غنائية "[٤٣١] - يفتقر إلى الإلهام والأسلوب الخاص ؛ ومثل "فييو" - إلى حدٍّ ما - يبدو أنه يتخيل أنه يكفى تقطيع أي نثر إلى "آيات" أو مقاطع (يفضل أن تفصل بينهما لازمة) كي تتم كتابة الشعر. "لقد صِدنا ، فى حدائق التويليري ، الأسماك الصغيرة الحمراء ، حتى نحميها من البرد ". تلك هي اللازمة التى تنظم وقفات نشيده الغنائي عن "الشتاء" [٤٣٢] ، وهاهي ذي كيفية معالجته للسخرية :

عندما تصفر الورقة
تقود عربة جياد المسافرين شباناً شاحبين وشعراء على حالتهم - وهو
الأسوأ ـــ شعراء رثاء . يذهبون إلى الغابة ، عندما تصفر الورقة.
إلى الغابة حيث يقطف المسلول نفسه[٤٣٣] .

ومن المفيد - رغم ذلك - أن نسجل أن "شانفلوري" كان يبحث عن شكل **حديث** للغنائية، سمح باستيعاب الواقعية والسخرية ، بالرغم من عدم عثوره على النبرة والشكل الملائمين .

وعلينا أن نرى فى كل هذه المحاولات (محاولات "باربي دورفيي" و"هوساي" و"شانفلوري") الرغبة المزدوجة - من ناحية - فى استخدام العناصر التصويرية الجديدة التى تقدمها الحياة المعاصرة والمدنية ، رغبة تترجمها - من جانبهم - كافة "اللوحات الباريسية " و"الأشياء المرئية" و"الانطباعات" [٤٣٤] ، التى كانوا يمدون بها "كورسير" و "لارتست" [٤٣٥] - وأن نرى فيها ، من ناحية أخرى ، توسيعاً لمدى الصوت الشعري ، بقبول أساليب لم يكن الشعر ليتقبلها حتى تلك اللحظة (مثل السخرية والتهكم). لكننا نستطيع أن نخمن من نقطة انطلاق هذه **المحاولات**، الرغبة الواعية، إلى هذا الحد أو ذاك ، فى إيجاد شكل جديد ، لترجمة الرؤيا المعقدة عن العالم التى يملكها إنسان حديث ، يعيش في قلب "مدن هائلة" [٤٣٦]، وأيضاً لترجمة المشاعر الجديدة التى يمكن أن تحرك فكر الشاعر الذى قذف به ، هكذا ، فى عالم مصطنع ، رأسمالي ووضعي ، حيث عليه - رغم هذا - أن يجد لنفسه أسباباً للحياة.

إن طموحات ومطالب الشعراء ربما كانت - فى هذه اللحظة من التاريخ الأدبي - أكثر ميتافزيقية مما هي شكلية، لكن من أجل الوعي بهذه الاحتياجات - على نحو واضح - وإعادة الصلة بين إبداع لغة شعرية جديدة ، والمهمة الجديدة التى يضطلع بها الشعر ، كان لابد أن يظهر- فى سماء الأدب - كتاب عباقرة ، ستكون أسماؤهم "بودلير" و "رامبو" و "لوتريامون" و"مالارميه".

*

الهوامش

(١) انظر **تاريخ الشعر الفرنسي** **Histoire du Vers Français** .Boivin . 1949. t.I,1er **Partie:le Moyen Age** ، وبشكل خاص ، في الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلي في "أوكسان" و "نيكوليت") ، حيث تُخلي نبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.

(٢) انظر **Lote, La Déclamation du vers français ? la fin du XVI° siècle (Revue de phonètique** , 1912 , t. II , p.313-363)

(٣) فقد لاحظ - عام ١٧٧٠ - أنهم في القرن السابع عشر "كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد ، الذى كان نوعاً من الغناء الرتيب mèlopée " ، ويضيف "والواقع أن الشعر يقتضي تلاوته بشكل مختلف عن النثر " (Œuvres, éd. Moland . t. XXVIII, p.303 en note)

(٤) وستعارض الموسيقى - هي أيضاً ، وإن يكن في وقت لاحق - الشكل المربع ، أي بناء الجمل في مجموعات مزدوجة (٤+٤ أو ٨+٨).

(قارن Dumesnil . **Sur le rythme musical , Mercure de France** . 16 nov.1919)

(٥) انظر "الأب دي بو " **Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture** .1719. t.III

(٦) **L'alexandrin français dans la deuxiéme moitié du XVIII° siècle** . Hachette , 1907.

(٧) **Œuvres**, t.XI , p. 250. ، ذكره "مورنيه" في **L'alexandrin français**.., p.23

(٨) **La déclamation du vers français à la fin du XVII° siècle (Revue de Phonétique** : 1902, p.330).

ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قاومت - في نفس العصر - الطغيان الإيقاعي لألحان الأوبرا ، ومالت إلى تقريب "جملتها الموسيقية " من لغة الكلام : وسترتبط جملة الأوبرا الملحنة ، التى أبدعها "لوللى " بمعنى الكلمات ، وستتعلق - بأمانة - بمقاطع الكلام (في حين أن الإيقاع الموسيقى ينتصر ، في اللحن ، على التعبير). ويقول "لوللى" : "إن جملتى ليست إلا للنطق بها" . (انظر R. Rolland. **Musiciens d' autrefois** ,Hachette, 1917 , Notes sur Lully . III . p. 152).

وهكذا يعد الشعر وحده هو الذى لا يغنّي "الإنشاد الرتيب " ، بل وقفت الموسيقى نفسها ضد التماثلات الإيقاعية والأشكال الثابتة .

(٩) إنها النتيجة التي يصل إليها "د.مورنيه" وهو يبحث **مسألة القواعد في القرن الثامن عشر** **La Question des règles au XVIII° siècle (Revue d 'Histoire Littéraire de la France** . 1914).

وإذا ما كان احترام القواعد قد استمر طويلاً ، فذلك - بوجه خاص - لأن "العبقرية المجهولة " القادرة على أن تفتح "بضربة واحدة الطرق الجديدة التى ستنوع من قواعد الماضي " تكن قد ظهرت بعد (3° partie , p.617) .

(١٠) وهكذا ، يريد "دي لونج " إلغاء الشعر المقفى Raisonnements hasardés sur la poésie française.1737) . ويرصد "الأب بريفو" - في "**الحسنات والسيئات** " - عينةً من الشعر غير المقفى ، في أبيات "موزونة" ، وذات أطوال متنوعة (1735 , t.VI , p 68) .

(١١) ارجع - في هذا الموضوع - إلى مقالة "ج.دوري M.-J.Durry " حول **قصيدة النثر** **Poéme en prose (Mercure de France ,1er février 1937)**.

(١٢) Fénelon, **Télémaque**, éd. des Grands Ecrivains de la France, 1920. **Introduction**, p. XL.

(١٣) حول هذا الشخص العجيب ، الذى كتب عدة قصائد غنائية نثرية ، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من "ميتريدات Mithridate " نثراً ؛ كي يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة "ديبون" **Houdar de la Motte** (1898).

(١٤) "كتابتنا تمتلئ بالشعر فى المواضع التى لا نجد فيها أي أثر للنظم" **(Lettre à l, Académie**, ch.V, **Projet de Poétique**).

(١٥) **Lettre**.ch.V.

(١٦) **Le Nouvelliste du Parnasse**, 1734,t I, p.198.

(١٧) مثل "لاموت" أو "الأب دي بو " فى "**بحث حول الشعر الملحمي**" **Dissertation sur la Poésie épique** (**Mercure de France**, janvier 1717)

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد توصلوا - خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة - وإن يكن عبر طرق متعارضة ؛ إلى نفس النتائج التى توصل إليها من أدانوا ذائقتهم باسم السمع والإحساس ، مثل "الأب دي بو".

(١٨) **Fénelon au XVIII siécle en France**. Hachette, 1917.

(١٩) Chérel, **La prose poétique française**, l'Artisan du Livre,1940 ؛ وانظر - فى نفس الكتاب - حول النثر الشعري هذه الفترة ، صفحات ١٦٦-١٨٣

(٢٠) D' Escherny, **Œuvres**, 1811 ,t.II, p.270.

(٢١) "**خطاب إلى الأكاديمية**" ، الفصل الخامس : "أريد جليلاً مألوفاً ، شديد العذوبة والبساطة ، وأن يميل المرء إلى الاعتقاد بأنه كان سيجده بلا عناء ..."

(٢٢) **Le Pour et le Contre**, 1735, t.VI, p.81.

(٢٣) التى عرضها - بشكل خاص - فى "**منوعات**" **Variété III**, Gallimard, 1936, P63.

(٢٤) "إعلان مبادئ مترجمي الشعر **Profession de foi pour les traducteurs de la poésie**, Yggdrassil, 25 juin 1937 ؛ وهناك رفض مشابه لاعتبارالشعر كله **شكلاً** ، كان موضوعاً لأطروحة قام بها " ر. نيللي "فى "قصيدة مفتوحة وقصيدة منغلقة " **Poésie ouverte et poésie fermée** (Cahiers du sud ,1947)، والشعر المفتوح هو ذلك الذى "يتحرر ويستغني عن الكلمات ، التى لا تزول ولا تبطل وهى تهاجر من لغة إلى لغة أخرى ، وعندما تقدم فى اللغة الخام ، لا تكف عن أن تكون قابلةً للنقل" (ص٤٨).

(٢٥) لنذكر - رغم هذا - المحاولة الغريبة لـ"الأب سانادون "الذى ترجم ، عام ١٧٢٨، "رسائل" و"هجاء" هوراس الشعريين إلى النثر العادي ، بينما اختار "أناشيد غنائية" ليترجمها "نثراً شعرياً "ذا أسلوب أكثر رقيًا . ولسوء الحظ أصبح نثر "هوراس "الغنائى ، الموجز والحيوي ؛ لغةً مطنبةً وطنانةً على يد "سانادون".

(٢٦) هي نفس القصيدة التى تبدأ بـ"لقد حاربنا بالسيف " ؛ وتنتهي بـ" مضت ساعات الحياة ، وسأموت ضاحكاً ".

(٢٧) حـول هـذه الترجمـات ، انظـر Van Tieghem, **Le préromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne**. 2 vol., Alcan, 1924.

(٢٨) **La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen, op. cit.**, t. I, p. 19- 71.

(٢٩) وهكذا ، ترجم "هيردير" عشرة مقاطع من "إيدًا" فى "فولكسليدر Volkslieder " التى جمع فيها الأغـاني الشعبية والبدائيـة ، فـي حـين أن نظـام "إيـدا" الشـعرى يتمثـل ، علـى النقيـض ، فـي فـن شـديد التطـور (انظـر الملحوظة ٣٠) .

(٣٠) أنحّي "إيدًا" جانباً، فهي - على النقيض - ثـمرة نظام شعري بالغ التعقيد ، يستخدم ١٣٦ بحـراً مختلفـاً: ذلك أن محاولات النثر الشعري هي واقع الذهنية الحديثة ، بحثاً عن شكل فني جديد . وكانت الـ"سكالد scaldes " الاسكندنية تغنّى - من القرن الثامن حتى الحادي عشر - منظومةً ، بل فى نظم بارع .

(٣١) فى الخارج ، سنرى "سيزاروني" - فى ايطاليا - يترجم"ماكفرسون" فى أبيات غير مقفاة من أحد عشر مقطعاً ، و"هوبير" - فى انجلترا - يترجم "جيسنير" فى نثر موزون . بذلك توصلا - هذا وذاك ، كما يؤكـد "فـان تيغيم" - إلى التعبير بإخلاص عن الإيقاع الأصلي (**Le Préromantisme** ... .t.1,p.226, et t.2, p.244).

(٣٢) Œuvres de Turgot t. IX, p.163.

(٣٣) "هوبير" الذى عرَّف "تورجو" - تلميذه - على "جيسنير" ، نشر باسمه هو مجمل الترجمات التى قـام بهـا "تورجو" و "ميستير" ، وهو نفسه .

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن "مقتطفات من الشعر الإرسي "التى نشرها "ماكفرسون" عام ١٧٦٠، والتى أُدمجت - فيما بعد - فى ملحمة "أوسيان") فى "جورنال اترانجيه Journal étranger" فـي سـبتمبر ١٧٦٠ ، وينـاير وديسمبر ١٧٦١ ، ثم فـي ينـاير وفبراير ويوليـو وسـبتمبر ١٧٦٢. وسيمد "سـوار" مجلـة" أوربـا الأدبيـة Gazette littéraire de l'Europe" بأجزاء أخرى عامى ١٧٦٤و١٧٦٥ (انظر بيبليوجرفيـا "فـان تيغيـم "فـي نهايـة أطروحتـه "**أوسيان فى فرنسا**" (Van Tieghem, **Ossian En France**, Paris, 1917) .

(٣٥) أُقدم هنا - لأبين تفوق "سوار" على أصحاب الأسلوب "النبيل" والكلاسـيكي المزعـوم - ترجمـةً لنفـس الفقرة للبارون "دي سكندورف" من "ويرذر" (١٧٧٦) : "اعصفى أيتها الريـاح المزوبعـة !. اخرجـي مـن كهفـك أيتها العواصف الرهيبة! اجاري أيتها العواصف التي لا يمكن ترويضها وهزي قيودك، اعوي في غاباتنا، أيتها الزوابـع البشعة ! وأنت، أيها القمر ! اخترق السحب المتشققة ، وأضئ بشعلاتك الشاحبة هذا الليل الرهيب ! ليذكرنى كل شيء بموت أطفالي، بموت أريندال القوي ، وبضياع دورا التى لا تعوض !".

(٣٦) "**أوسيان فى فرنسا** " ، ص ٢١٠. ونعلم أن "فولتير" قد انتقد بحـدة أسـلوب "أوسـيان" وسـخر منـه ، بتقليده ومحاكاته فى كتابه "**أسئلة حول الموسوعة**" **Questions sur l'Encyclopédie** (1 [re] partie , articles: **Anciens et Modernes**, 1770) (**Œuvres de Voltaire**, XV II , p.236)

(٣٧) "**أوسيان فى فرنسا** " ، ص ١٤٥ .

(٣٨) فى يناير ١٧٦٢ ، "لاثـمون Lathmon" ،وفى فبراير " أويثونا Oithona " ، وفـي أبريـل "دار-ثـولا Dar Thula " ، وفي يوليو "كونلات وكوتونا Conlath et Cuthona " ، وفـي سـبتمبر "كومـالا Comala " . ومـع ذلـك

فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارته المقاطع الغنائية المترجمة في البداية ."إنها ليست – على ما يقول جريم – قصائد موقف ، تلك التي تستحق منّي الأوسمة "

(**Correspondance**, avril 1762 , cité par Van Tieghem , **Ossian en France** , p.145)

(٣٩) هكذا تصرف "سوار" ، وهو يترجم "كارتون Carthon " عام ١٧٦١ ، فـي "جورنـال اترانجيـه Journal Etranger " ، فذكر تسعة مقتطفات ترتبط – معاً – بتحليل موجز ، ليختصر – بهذه الطريقة – كُلاً ملحمياً شاسعاً ومملاً، إلى سلسلة من "قصائد نثرية" قصيرة.

(٤٠) أول أغنية في "**أناشيد سيلما Chants de Selma** " ، ترجمة "سوار" في Gazette Littéraire d'Europe , le 1[er] août 1765.

(٤١) في عام ١٨٢٠ ، ترجم "ميريميه" "أوسيان" مع صديقه "ج.ج.أمبير" (انظر خطاب "أمبير" ، الذى ذكره "يوفانوفيتش" في أطروحته حول "جوزلا" ، (**La Guzla**, Grenoble ,1910,p. 133) .

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧ ، نرصد ٢٠ محاكاةً لـ"غزليات" جيسنير ، سواء بالشعر أو النثر ، وذلك في "**روزنامة ربات الشعر Almanach des Muses**" وحدها Van Tieghem, **Le Préromantisme européen**) t.II, p.283). وحول هذه "الغزليات " ، انظر فيما يلي "الترجمة المستعارة وقصيدة النثر".

(٤٣) انظر – فيما يتعلق بهذين النمطين من النثر – مقالات

A.anglés, sur **L'esprit de la prose** , dans **Action** du 5 juin 1945.

(٤٤) قارن A.François, **Histoire de la langue française de Brunot**, t.VI, 2[e] partie, livre II: La **langue post - classique: "Le langage de la passion** , p. 2055 - 2060 ؛ ويُذكر أن "ديدرو" قد اخترع "نقاط الإرجاء" التي أساءت اللغة العاطفية استخدامها ، والتي نجدها لديه "جُملاً رخيمة ، وكلمات معزولة ، وعلامـات تعجب ، وكلمات ذات مقطع واحد ، وطرق تعبير إضمارية " (ص ٢٠٥٩) . أليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابية الذى ستواصله قصيدة النثر ؟

(٤٥) قارن Van Tieghem, **Ossian en France** p.130- 134.

(٤٦) **Salon de 1767**, article **Lautherbourg**.

(٤٧) نستعيد عبارة "مونجلون" في أطروحته حول "**التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية الفرنسية**"

Histoire intérieure du préromantisme français (Arthaud, 1930).

(٤٨) Rousseau, **Œuvres**, Hachette, 13 vol., t.V,p.89, cité par A. François ؛والأمـر يتعلق هنا **بالنثر** ، لا **بقصيدة النثر** . فالمحاولة الوحيدة لروسو في "قصيدة النثر" "لاوى ابراهيم Le Lévite d'Ephraim " ليست بذات أهمية نظراً لأسلوبه الشعري، نفسه، والكلاسيكي الزائف."

اللاوي": أحد أبناء قبيلة "اللاويين" الإسرائيلية القديمة ، ومهمته خدمة المعبد (المترجمة)

(٤٩) **Histoire intérieure du préromantisme français**,t.I, p.172.

(٥٠) يقول عن التصوير الزيتي (وهو ما ينطبق – أيضاً –على الأدب) : "القواعد جعلت من الفن روتيناً ، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها . لنتفق : لقد أفادت الإنسان العادى ، وأضرت بالإنسان العبقرى" (**Œuvres** , Garnier, 1876, t.XII , p.762) .

وأيضاً ، في مقالة "عبقرية " Génie ، في Encyclopédie في عام ١٥٥٧ : "القواعد وقوانين الذوق ستعرقل العبقرية ، والعبقرية تحطمها كي تطير نحو السامي ، نحو ما يؤثر على العواطف ، وما هو عظيم".

(٥١) أوضح "فان تيغيم" كيف أن هذه الفكرة كانت محببةً إلى قلب كل "السابقين على الرومانتيكية " من الأوربيين : يونج ، جوته ، إلخ.

(قارن **Le Préromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne** . 2 vol., Alcan,1924).

(٥٢) **Histoire intérieure du préromantisme français** t.I,ch.2, p.173 .

(٥٣) أُحيل - بالنسبة للأولى (شعر) - إلى دراسات "مونجلون ، في المجلد الثاني من كتابه **Histoire intérieure du préromantisme français**, Arthaud, 1930، وبالنسبة للثانية (القصائد) إلى كتاب Vista Clayton, **The prose Poem in the French poetry of the XVIII^{0} centuary**, Columbia University, 1936 وبشكل خاص الفصل العاشر.

(٥٤) قارن مونجلون، سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ٢٤٧ - ٢٤٨ :"هاهو ذا منتصف الليل يدق ، يا له من صمت . لاشيء يتحرك . هل الناس نيام حتى هذه اللحظة ؟".

(٥٥) **Œuvres** de Mme Roland . Paris, anVIII, tome 3. والغريب - في مذكرات"مدام رولان" - أن نفس هذه الزيارات إلى فنسين ، لدى خالها الكاهن القانوني بيمون ، تتيح الفرصة ، على النقيض ، لوصف قصير ، حي وجذاب ، لـ"حفلات ما بعد العشاء العرجاء، حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من المائدة ، ورقدت علبة ذات غطاء اسطواني تستخدم كمكتب ، ويستخدمها الكاهن القانوني "بارو" الذى يرتدى النظارات ويجعل آلة الباص تهدر، بينما كُنتُ أخمش كماناً ، وخالي يقرقع بالناي".

(٥٦) انظر رسالتها إلى صديقتها في المدرسة الداخلية ، الآنسة "كانييه" ، في ٦ يوليو ١٧٧٦ ، التي ذكرها "لانسون" (**Choix de Lettres du XVIII" siècle**, p. 661).

(٥٧) إلى السيد ديلبير ، ١٤ مايو ١٧٨٣ ، ذكره "لانسون"في .... p.629 **Choix de Lettres**.

(٥٨) انظر "لانسون" ، **مرجع سابق** ، ص ٦٨٦ ، وما يليها .

(٥٩) على سبيل المثال ، خطاب ٩ ديسمبر ، المكون من مقطعين قصيرين .

(٦٠) **Observations en tête d'Obermann** (éd.Michaut, Hachette, 1940, t.I, p.1)

(٦١) **المرجع السابق** ، ص٥ ، ملاحظة .

(٦٢) **المرجع السابق** ، وبعض التعبيرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى :**عجول** ستحل محل الأبقار ، إلخ ...

(٦٣) Obermann, Lettre XXV.

(٦٤) **المرجع السابق** ، الخطاب الثامن والستون (éd.Michaut, t. II, p.122).

(٦٥) هناك مثال مميز لهذا الانصهار : "الأيام الجميلة عديمة النفع لي ، والليالي العذبة مرة لي . سكينة الظلال ـ! تحطم الأمواج ! صمت ! قمر! عصافير تغرد أثناء الليل ! أحاسيس السنوات الشابة ، ما الذى أصبحت عليه ؟" (Lettre L XXV,t.II, p.147). وإيقاع هذه المقطوعة الجميلة الجميلة - في ذاته - معبر بصورة رائعة .

(٦٦) ذكره "ميرلان" (Sénancour ,p.94) ؛ الذى يقرب الجملة من "نوفاليس ":"كل المرئي يرتكز على أساس غير مرئي .(لقد خضع "سينانكور" لتأثير "سان-مارتان" ، والقصائد "الهندوسية" ، وربما "نوفاليس" عبر "سباستيان مرسييه"(سبق ذكره ، ص ٨٩ - ١٠٦ (Merlant

(٦٧) نشر "سينانكور" - أيضاً - فيما نعلم "أحلام يقظة طبيعة الإنسان البدائية "التى تتميز بعض مقتطفاتها بطابع شعري أكثر منه فلسفي.

(٦٨) ر.دي جورمون ، **مقال حول لوسيل دي شاتوبريان** ، في**Promenades Littéraires, t.V** ؛ وقد نشرت أعمال "لوسيل " مصحوبة بتعليق ."ل.توماس "عام ١٩١٢ (Messein) .

(٦٩) Chateaubriand, **Mémoire d'Outre - Tombe**, I^er^ partie, livre III.

(٧٠) Neufchatel , 1784 (tomes I et II) et Lausanne 1785(tomes III et IV).

(٧١) التورية الموجودة - على سبيل المثال - فى "ترتيلة إلى الربيع "(Hymne au printemps, t. I, p.20) حول دودة الفراش، هذا "الأنبوب المنظم"، "المنتفش بأشواك حريرية وأرجل ما تزال بلا شكل محدد"

(٧٢) **Mélanges Lanson**, 1922,p.258-267.

(٧٣) **Mon Bonnet de Nuit** ,t II,p 130. قارن أيضاً "حلم اليقظة " الخامس لروسو .

(٧٤) يؤكد مقال حديث كتبه "هـ.ت. باترسون" **Petites clefs de grands mystéres , (Revue de Littérature Comparée**, janvier - mars 1951 p. 85 -100) أن "مرسييه" كان موضع شغف بألمانيا ، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على "هوجو"

(٧٥) ملحوظة **Néologie** ,1801 , Préface ,p.XIV.

(٧٦) انظر فصل (**Vers François**" (**Mon Bonnet de Nuit**, t.II ,p.254")، حيث يهاجم "مرسييه" - بحدة - القافية " الرتيبة والدائبة" ، ويعلن تفوق النثر " على شعرنا القوطي "

(٧٧) انظر Mornet, **Le Sentiment de la nature en France , de J. J. Rousseau à Bernardin de St. Pierre**, Hachette,1907 p. 413 .

(٧٨) Scènes champétres de perreau 1782, Mélanges tiré d'un petit porte-Feuille de sylvain Marchal, 770, etc

(٧٩) ذكره "شيريل" p.445 **Fénelon au XVIII^e^ siécle en France** .

(٨٠) وإنه لذو دلالة أن نشهد صدور ديوان من "**حكايات وأشعار إرسية** عام ١٧٧٢ ، يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية ، تم اختيارها - من هنا وهناك - من "**أوسيان**" ، ولا تحتفظ بشيء من طابع العمل الملحمي .

(٨١) Tableau de Paris , t.II , cité par Monglond ,**Histoire intérieure du Préromantisme français** ,t.I ,p .100.

(٨٢) **Avertissement** فى بداية ترجمته لـ"**غزليات**" ، عام ١٧٦٢ ، ص ١٩

(٨٣) **Variétés littéraires** , 1768, t.I ,p.391 .ونضرب مثلاً على ذلك استخدام كلمة "شيء" ، وهي "مصطلح ميتافيزيقي".

(٨٤) **المرجع السابق** ، المجلد الثاني ، ص٤٢ (و **Réflexions** تسبق ترجمة أولى "**ليلة**" **Nuit** ليونج).

(٨٥) قارن ترجمة "**الحب الذى أسيء جزاؤه**– **L'Amour mal récompensé**"– حيث يغني "ساتير" إلى حورية بحر أغنيةً مضحكة (ربما نبعت فكرتها من ثيوقريط ، حيث يقارن نفسه بـ" عجل مرح").

"ساتير" : شخص خرافى ، نصفه الأعلى إنسان والأسفل عنزة (المترجمة)

(٨٦) هكذا تم تقديم "**ترتيلة إلى الشمس**" لريراك ، باعتبارها مترجمةً عن اليونانية .

(٨٧) **Les Incas** (1777) , ch.XLVII.

(٨٨) "على النثر ألاَّ يختلط بالنظم " ، ذلك ما يقوله فى كتاب" **الشعر**" (الفصل الأول ، ص٢٤٢)، والحظر الذى أصدره "فوجولا" : "علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان فى النثر ، وخاصةً البحر السكندري " (**Remarques sur la langue française**,1647,p.104) ظل مقبولاً بشكل عام تماماً ، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعرى. قارن Vista Clayton, **The Prose Poem in French poetry of the XVIII" Century**, Columbia University, 1936, 2 ° Partie,ch .2

(٨٩) كان "سوار" قد أعطى "**لوجورنال اترانجيه**" – عام ١٧٦٢ – ترجمة " **دار–تولا** "التي تتضمن قصيدة "**ابتهال إلى القمر** " الشهيرة . ونعلم أن "**الناتشيز**" – التى نشرت عام ١٨٦٢ – قد وجدت مخطوطةً منذ ثلاثين عاما .

(٩٠) والدليل أن "التراتيل " شديدة التكلف من الناحية الأدبية؛ في"شهداء" و"أغنية الموت" لـ" سيمودوسيه"، وخاصة فى الكتاب الثالث والعشرين ، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.

(٩١) انظر ما سبق ، الملحوظة رقم ١٤ .

(٩٢) **Dissertation sur la poésie rhythmique**(sic) **dans les Antiquités poétiques**، حيث يميز بين **الشعر الإيقاعي** لليهود **والشعر الموزون**، ويكتشف بالنسبة للباقي شعراً إيقاعياً فى الأغنية الحديثة .

(٩٣) **Le Livre échappé au Déluge, en style primitif , ou Psaume, nouvellement découvrtes,** à Sirap (=Paris) , 1784 .

(٩٤) انظر Fusil , **Sylvain maréchal , ou l'Homme sans Dieu** , Plon ,1936

(٩٥) Psaume XXVI , p.73.

(٩٦) أحب الفتاة المولَّدة البيضاء التى تغنى بها نظماً ، والتى مايزال نثره يتذكرها .

(٩٧) يتذكر شاتوبريان "بارني" فى "**الناتشيز**" ، ليصف غراميات الزنجي اميلي ، وفى ملاحظة فى **Génie du Christianisme** (2° partie , livre,V, cha.2) ، يذكر أيضاً "ناهاندوف" باعتبارها نموذجاً لـ"أغاني الزنوج والمتوحشين".

(٩٨) نعلم أن "هردير" قد أدخل بعض هذه الأناشيد "البدائية" في مؤلفه "فولكسليدر Volkslieder".وفى عام ١٨٤٤ ، سيكتشف "سانت–بوف "حيلة " "بارني"(**Portaits Contemporains**,tome IV)

(٩٩) " أقل أبداً إنني أنتجت قصيدة " ، كما يقول فى "**اختبار الشهداء** ".وبعد أن يقول عن "**أتالا**" إنها "نوعٌ ما من القصيدة " ، يستدرك فى ملحوظة : "إنني مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستخدم هنا كلمة **قصيدة**، فذلك لأنني لا أعرف كيف أفهم غير ذلك . لست إطلاقاً من هؤلاء الناس الذين يخلطون بين النثر والشعر(? (.éd. V.Giraud,1906, **Préface** , p.XIII

(١٠٠) Mémoires d'Outre - Tombe , livres II et VI. يصف "شاتوبريان"نفسه ابتهاله إلى "سينتي" بأنه "أغنية شبه متأوهة" .

(١٠١) **Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire**, Garnier, 1861,5° léçon ,p.149. في الدرس السابع ، سيشدد"سانت-بوف " على فن "شاتوبريان" ، وسيلومه على كتابة **الأشعار** بدلاً من **الروايات** .

(١٠٢) **Annales Romantiques**, 1835. ، والنص الأولى لـ"**ذكريات**" (ذكره "ف. جيرو " في ملحوظة من كتابه (**Extraits** de Chateaubriand, Hachette,p.310) لم يتضمن إلاً عدة أسطر حول مظهر بريتاني في الربيع .

(١٠٣) على نحو ما يتذكر "سانت-بوف" (سبق ذكره ، المجلد الثاني ، ص ١٨-٣٢) فيما يتعلق بـ"**Romance du Dernier Abencérage**" ، وقارن – في "خط سير الرحلة من باريس إلى القدس **Itinéraire de Paris à Jérusalem** " – تأملات "شاتوبريان" حول الأغاني الشعبية اليونانية .

(١٠٤) **Atala** ,éd .V. Giraud , 1906, p.40-41 et p.78-80.

(١٠٥) قارن .. **Psaumes** 42 , 49 , etc، وبالمثل **Ezéchiel** , 32, 18-32 .

(١٠٦) **Les Martyrs**, Livre VI (قارن بما سبق ، تحت عنوان "تأثير الترجمات") . ونعلم التأثير "الكهربائي" الذى تحدثه قراءة هذا "البردى "على" أوجستين تيري "الشاب . فقد وصفه في مقدمة **Récits des Temps Mérovingiens**.

(١٠٧) **Les rythmes comme introdution physique à l'esthétique** ,Boivin, 1930؛"إن هذا النمط من النثر متأنق تماماً بشكل خاص ، لكنه يريد أن يغنّى ، وأن يكون ذا مظهر هندي . متطلبات كثيرة . وقد حققها "شاتوبريان" بما يعلمه عن الإيقاع الوحشي ، و تعد تلك – على الإطلاق – هي إيقاعاته الخاصة التى تنشأ تلقائياً" (ص٢١).

(١٠٨) **المرجع السابق** ، ص ٢١.

(١٠٩) **Préface** du tome I ,an X (1801), p.VI.

(١١٠) فى الجزءين الأولين ، وحدهما ، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان "**إلى قطتي** " وحكايتين خرافيتين لليتشمبرج) ، ومن الانجليزية (استعارة) ، وغزلية "مترجمة بتصرف من الإيطالية " ، ومحاكاة لأناكريون لـ"حكاية هندية" ، و "قصة يونانية" (فى مقاطع) ، و"تسامح" و"فصل من سفر التكوين المكتشف حديثاً ، مترجماً عن العبرية إلى الفرنسية " .

(١١١) **La mue de l'Amour** , par Lefranc, t.IV(1805) p.21-22.

(١١٢) "إن لم تكن هناك سوى طريقة واحدة للكتابة فى أفضل شكل ممكن ، فهل يمكن – مع قواعد النظم– أن تستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائماً ؟". هكذا كتبت، وهى تقيم تعارضاً بين الشعر والنثر

(**De la Littérature**, 1800, éd. Didot , 1861 , t.I,p.286).

(١١٣) **De l'Allemagne**, 1813, éd .Didot , t.II, 2° partie , chap . 9, p.58 .وتضيف "إن طغيان البحر السكندري غالباً ما يفرض علينا ألا نضع – أبداً – فى شعر منظوم ما يمكن أن يكون – مع ذلك – شعراً حقيقيًّا".

(١١٤) Improvisations de Corinne au Capitole (I. II . chap . 3),dans **la campagne de Naples** (t.III, chap.4),etc.

(١١٥) "أجمل الأجزاء النثرية التى عرفناها، هي لغة العواطف التى تستحضرها العبقرية"

(**De la Littérature** , p.286)

(١١٦) 1[re] édition , 1813 .ويبدو أن نجاح"**Gaule Poétique**" كان كبيراً ومستمراً .

(١١٧) فى ندائه **A un écrivain des Quatres Vents de L'Esprit**

(١١٨) **Fragments** , Renouard , Paris , 1819 , p.37 (6[e] fragment)، ونتذكر فى "هذا العويل الأليم الذى ينحدر من عصر إلى عصر " ("هذا العواء الطويل" ، عام ١٨٥٧) فى "**الفنارات** " لبودلير .

(١١٩) **Portaits contemporains** . t. I, Paris, 1846, p.298.

(١٢٠) هو الموضوع الشهير : "لماذا أستيقظ يانسمة الربيع ، الذى تكرر استخدامه كثيراً منذ "ويرذير" .

(١٢١) سنجد مزيداً من التفاصيل فى أطروحة "يوفانوفيتش" حول " "جوزلا" لميرميه، **La Guzla de Mérimée** , Grenoble , 1910 , 1[re] partie, chap. 2 : La Ballade populaire avant la Guzla,p. 110-188.

(١٢٢) أضع – فى نفس الإطار – "الاقتباسات "ذات الموضوعات الشعبية فى شكل أناشيد غنائية من تأليف هذا أو ذاك من الكتاب : مثل "**لينور** " تأليف " بورجير" ، و"**ملك أولين** "تأليف "جوته"، و"**الأناشيد الاسكتلندية**" تأليف "والتر سكوت ". ولم تحز هذه الأناشيد "الأدبية " -عندما تُرجمت – على تأثير يختلف عن ذلك الذى حازته الأغاني الشعبية الأصيلة .

(١٢٣) **Conservateur littéraire** . 1819 - 1821 . éd.J.Marsan. Hachette, 1922; **Introduction,** p.XVII. تعبير أغاريد "خيمة" استخدمه "أبيل هوجو"عن"القدس المحررة "لـ"بنور-نورميان" ؛ وفيه يرثي الناقد الشاب الافتقار إلى "هذه التعبيرات التى يخلقها الشاعر ، والتى لا يصنعها ناظم الشعر" (tome II,p.75).

(١٢٤) Tome I, 2,p.105- 107.

(١٢٥) فى مقال "**Du Génie**" لأوجين هوجو بشكل محدد (يناير ١٨٢٠)

(١٢٦) **Revue des Deux Mondes** , 1831,t. III, 3[e] **livraison**. ونعلم أن "أوجين هوجو" سرعان ما أصيب بالجنون .

(١٢٧) "هولان"و"مقبرة لوبان" أعيد طبعهما – على التوالي – فى مايو و يونيو ويوليو ١٨٢٠، وأعيد طبعهما في Tablettes Romantiques en 1823، وكذلك"مبارزة الهاوية".

(١٢٨) فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون ، انظر ما ذكره "أ.ديشان" (**La Guerre en temps de paix , Muse française** . mai 1824).

(١٢٩) **La Muse Française** .1823 - 1824, publiée par J. Marsan, Cornély . 1907; **Introduction** .p XIX.

(١٣٠) **Muse Française** . 1823, tome I.

(١٣١) **Muse Française**,12[e] livraison , t. II , p.301

(١٣٢) **Racine et Shakespeare**(1822) . Charpentier , 1935 , p.166.

(١٣٣) وثمة مثال مشهور عن التورية المثيرة للسخرية ، يتمثل فى كلمة هنرى الرابع عن "القصيدة" ، التى حولها "ليجوفيه" فى مؤلفه" **موت هنري الرابع** " إلى :

وأخيراً أريد فى اليوم المحدد للراحة،
أن يتلقى الضيف المثابر للنجوع المتواضعة ،
على مائدته الأقل تواضعاً ، بإحساني ،
بعضاً من الوجبات المخصصة للرفاهية .

(١٣٤) Victor Hugo , **Odes** . Préface de 1824.

(١٣٥) Emile Deschamps . **Préface des Etudes Françaises et Etrangères** (1828) , publiée par H. Girard , Bibliothèque Romantique, 1923, p.16.

(١٣٦) **Préface** , éd.H..Girard . p.61

(١٣٧) قارن "**مقدمة كروموِيل**" عام ١٨٢٨ : "فالفكرة ، وقد غُمست فى الشعر ، تتضمن - فجأةً - شيئاً ما أكثر حدة ، وأكثر سطوعاً "(éd. Souriau, 1897 , p. 283).

(١٣٨) مقدمات **Odes et Ballades** . ويشير "هوجو" - فى نفس المقدمة - إلى "الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع ، سواء كانت شعراً أم نثراً ، التى شرفت قرننا".

(١٣٩) **مقدمة كروموِيل** ، مرجع سابق ، ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .

(١٤٠) "دي لامنيه" الذى أعجب به الرومانتيكيون إعجاباً شديداً ، وأصبح مشهوراً منذ كتابته "**دراسة عن اللامبالاة**" (١٨١٧) . وقد نشرت فى جزءين عام ١٧٢٥ : "**الملحد**" و"**اليهودي**" (أعيد نشر الأول فى ملخص "الدفاتر التذكرية").وحول "الحوليات الرومانتيكية" ، انظر Asselineau. **Bibliographie Romantique** ,2°éd .1872

(١٤١) استعادة من **Conservateur Littéraire** (قارن مع ما سبق تحت عنوان "فجر الرومانتيكية.").

(١٤٢) عامان ، ١٨٣٠ - ١٨٣١

(١٤٣) اعتباراً من ١٨٣٠. انظر - عن "الدفاتر التذكارية" - "**بيبليوجرافيا**" لاشيفر.

(١٤٤) فى مقال حول أنشودة "المورلاك".

(١٤٥) **Smarra , ou les démons de la nuit** . 1821 ." أراد نوديه ، الأول فى أدبنا ، أن يؤلف قصيدة الحياة الليلية ". هكذا كتب "كاستيكس" عن "سمارا"

(**Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant** , Corti , 1951 , p.132).

(١٤٦) يؤكد "نوديه" - فى المقدمة - أن اسم "سمارًا" هو اسم الروح الشريرة التى تتسبب فى الكوابيس ، و"نوديه" - الذى أقام فى "إيلليري" عامي ١٨١٢ ، ١٨١٣ - كان يجهل تماماً ، على أية حال ، اللغة الصربية الكرواتية . انظر أطروحة "يوفانوفيتش" حول **Guzla de Merimée**, Grenoble, 1910 ,p.68-109

(١٤٧) قارن "يوفانوفيتش ، **مرجع سابق** ، ص ١٠٢-١٠٨ . والطريف أن "نوديه" قد أسمى "بيكه" باسم الكونت سبالاتان ، الذى كان يرأس قبيلة "ليباش" ، حيث أقام "نوديه" فى "إيلليري" . وهو اسم وجده "مريميه" إيلليرياً خالصاً إلى حد أنه استخدمه فى "الجوزلا La guzla " (Yovanovitch , p. 104).والجزء الثالث "غزلية" أدبية خالصة للشاعر الراجوزي "إينياس جيورجي"، وقد ترجمها "نوديه" عن ترجمة إيطالية .

(١٤٨) انظر مقدمته لعام ١٨٤٢.

(١٤٩) Trahard, **La jeunesse De Mérimée** , Champion, 1924, p.265-266.

(١٥٠) **La guzla** , éd . du Divan , 1928 . **Introduction** d'E. Marsan , p.VIII.

(١٥١) سأذكر – نقلاً عن" يوفانوفيتش" (**La Guzla de Mérimée**, Grenoble, 1910, p. 374 _ 375) – ثلاث ترجمات فرنسية لبداية نشيد زوجة حسن أغا الغنائي :

١- **ترجمة عام ١٨٧٨** ، عن ترجمة "فورتي" الإيطالية :

"أى بياض يتألق فى هذه الغابات الخضراء ؟ أثلوج ، أم بجع ؟ ستكون الثلوج قد ذابت اليوم ، والبجع قد طار . إنها ليست بثلوج ولا هي ببجع ، لكنها خيام حسن أغا. فيها يرقد جريحاً وهو يتوجع بمرارة" .

٢- **ترجمة "نوديه"** نقلاً عن "سمارًا" (وقد تمت أيضاً عن "فورتي"):

"أي بياض باهر يشرق بعيداً على العشب الأخضر الشاسع للسهول والأجمات؟ أهو ثلج أم بجع ، طائر الأنهار البراق هذا الذى يغطيها بالبياض ؟ لكن الثلوج تلاشت ، لكن البجع استأنف طيرانه نحو مناطق الشمال الباردة .

لا ليس الثلج ، ولا البجع . إنه سرادق حسن ، حسن الشجاع ، الجريح على نحو يبعث على الألم ، الذى يبكي من غضبه أكثر من بكائه من جرحه" .

٣- ترجمه "مريميه" :

"ما هذا البياض على السهول الخضراء ؟ أهي الثلوج ؟ أهو البجع ؟ ثلوج ؟كان لابد أن تذوب . بجع ؟ كان لابد أن يطير . ليست الثلوج أبداً ، ليس البجع أبداً: إنها خيام الأغا حسن أغا . وهو ينتحب من جراحه الأليمة".

ونرى – بوضوح – إلى أي حد يتمسك "نوديه" بالتوازنات الإيقاعية ، و "مريميه" بالفاعلية والإيجاز .

(١٥٢) **La Guzla de Mérimée**, p.281 ، ملحوظة ٢.

(١٥٣) **La Guzla**, éd. du Divan, 1928 , p.42-44.

(١٥٤) **المرجع السابق** ، ص ٥٧ ، ٥٨ .

(١٥٥) **المرجع السابق** ، ص ٨٤ ، ٨٦ .

(١٥٦) " بيسمبو ، بيسمبو ! البحر أزرق، والسماء صافية ، القمر مرتفع ، والريح لم تعد تهب فى أشرعتنا من أعلى . بيسمبو ، بيسمبو ! " (إنه أول المقاطع الخمسة ، ص ٩٢ – ٩٣) .ويوضح "مريميه" – فى ملحوظة له- أن هذه الكلمة "بيسمبو" بلا "أى معنى . والبحارة الإيلليريون يرددونها وهم يغنون – باستمرار – أثناء تجذيفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم".

(١٥٧) نشر "السنتور" و "الطوفان" – لأول مرة – فى **Album de Grille et Magalon** en 1822.

(١٥٨) **Le Centaure, Album d'un Pessimiste**, éd.par J.Marsan, Bibliothéque Romantique, 1924, p.198.

(١٥٩) **L'Adolescence**، السابق ، ص ٢٠٢ .

(١٦٠) **"الغليون"، السابق** ، ص ١٩١؛ ونعلم أن بودلير" و "مالارميه" سيستعيدان الموضوع .

(١٦١) "آه ! كم إن حماقة الآخرين تصيب بالغثيان من هو مستاء - سلفاً - وضجر من ثقله هوا!" ص ١٨٨. قارن بـ "بودلير" في قصيدة "الساعة الواحدة صباحاً " من ديوانه "**سأم باريس**" .

(١٦٢) جمع "ج.مارسان" قصائد النثر (بشكل أكثر منهجية عما هي عليه في الطبعة التي تلت وفاة "الفونس رابيه " عام ١٨٣٥) ، في الجزء الثالث من "**ألبوم متشائم** **Album d'un Pessimiste**" بعنوان "**أوقات فراغ حزينة**". مات "رابيه" في ٣١ ديسمبر ١٨٢٩، بعد صراع مع مرض أصابه بالتشوه .

(١٦٣) **L'Abime** ، سبق ذكره ، ص ١٢٢

(١٦٤) وبذلك ، فصورة الحياة - في " **Mon Ame** " ص ١٣١ - "دراما تراجيدية وهزلية " ، حيث يدفع المشاهدون ثمن مقاعدهم "من قُوتهم ودمهم" .

(١٦٥) "**سيزيف**"، مرجع سابق ، ص ١٥٥ .

(١٦٦) **Les Feuilles d'Automne** , PièceXXIX, datée de mai 1830 .

(١٦٧) **La Vision d'oû est sorti ce livre** , pièce liminaire de la **Légende des siécles** , 1856.

(١٦٨) قارن بـ **Le Singulier Monument** في **L'An 2440**, 1, 1 , chap.22 (éd de 1786).

(١٦٩) في **Histoire de la Langue Française** , t. XII, يرصد "ش. برونو "ثلاث محاولات في قصيدة النثر في المرحلة الرومانتيكية : "رابيه" و "برتران" و "م.دي جيران" ، باعتبارها "محاولات معزولة لا رابط بينها " (ص٢٩٣) . ولا شيء يشير - في الواقع - إلى أن أيًّا من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشاعرين الآخرين (ما عدا - ربما - القصائد التي نشرت في "**الحوليات الرومانتيكية**") .

(١٧٠) سانت-بوف، **Notice** عن برتران ،في مقدمة **Gaspard de la Nuit** (1re éd ., Pavie, Angers, 1842)، وأعاد نشرها في **Portraits Littéraires** , t.l I, Garnier, 1862, p.354.

(١٧١) كان قد ولد - في الحقيقة - في "سيفا" ، في "بيمون" عام ١٨٠٧ ، لكن والده - نقيب الشرطة - كان قد استقر في "ديجون" ، بعد سقوط الامبراطورية : كان لويس عمره سبع سنوات ، وقتئذ .

(١٧٢) سأترك له هذا الاسم الشخصي الذي اشتهر به ، والذي يلائم ميله إلى العصور الوسطى ، رغم أدلة "سبريتسما" الذي أوضح - في أطروحته الرائعة - أنه ، في حقيقة الأمر ، لم يوقع بهذا الاسم إلاّ نادرا

(Cargill Sprietsma, **Louis Bertrand**, Thèse, Champion , 1926 ,p.3-5)

(١٧٣) أوضح "سبريتسما" - مستنداً إلى شهود أخرين - أنها كانت منظومةً ، وليست نثراً ، تلك التي تلاها "برتران" ذلك المساء . وهو ما لا يهم كثيراً على أية حال : فالأساسي هو أن "سانت-بوف "قد عرف"الأناشيد الغنائية النثرية" لـ" جاسبار"، بل حصل على المخطوط لفترةٍ ما بين يديه (سبريتسما، **مرجع سابق**، ص ١٢٤،١٣٠) .

(١٧٤) **A Monsieur Sainte - Beuve** , **Gaspard de ia Nuit** , **Mercure de France**, 1911, p.188؛ والمقطوعة تحمل تاريخ ٢٠ سبتمبر ١٨٣٦.

(١٧٥) قارن Lalou, **Vers une alchimie lyrique** . Les Arts et le livre,1927 (Sainte - Beuve, Bertrand,Nerval , Baudelaire)؛ وفيما بعد، ذهب "مارسيل جان"و "أرياد ميزيي" إلى وضع" جاسبار الليلي" فوق

قصائد "بودلير" النثرية، الذي حاول - عبثاً - "الارتقاء إلى مستوى تركيبة برتران" **Genèse de la Pensée moderne** , Corréa ,1950 , p.48).

(١٧٦) في **La Bouteille à la Mer** , n° 48, octobre 1945.

(١٧٧) انظر - على سبيل المثال- "ماكس جاكوب" في **Cornet à Dés**, Préface de 1916, Stock, 1923 , p.17 و"إ.جالو" في مقاله عن **Le Centenaire du poème en prose** (**Le Temps**,25 août 1942)؛ و"م. شابلان "في كتابه **Anthologie du poème en prose** , Julliard, 1946.

(١٧٨) ثلاث ورقات مزدوجة موجهة إلى الناشر "راندويل" يستعيدها "ب.جيجان " في طبعته لـ "جسبار الليلي "،المنشورة طبقاً لمخطوط المؤلف ؛ بايو، ١٩٢٥ ، ص ٢٧٠ .

(١٧٩) ونعلم أن **جاسبار الليلي** يتضمن ستة كتب : المدرسة الفلمنكية ، باريس القديمة ، الليل وحظوته، الوقائع ، أسبانيا وإيطاليا ، سيلفى ، إضافةً إلى بضع قصائد منفصلة ، "مقتطفة من مذكرات المؤلف ".

(١٨٠) حول "جمعية الدراسات " ، والدور الذى لعبه "برتران" فيها ، انظر Spriestma, **Louis-Bertrand** ,p.5O-70 ، ويشير "سبريتسما" - أيضاً - في أطروحته الثانوية (édition des **Œuvres poétiques** de Bertrand , Champion, 1926) إلى التقارب بين أناشيد "**أتالا**" الهندية وقصائد "**جاسبار الليلي**".

(١٨١) قارن بما يلي ، لدى إيرادنا لنص "**أكتوبر**" .

(١٨٢) قرأها في "جمعية الدراسات " عام ١٨٨٢ (قارن Sprietsma ،**مرجع سابق**، ص٥٣) . لماذا ترجم "برتران" الأناشيد الغنائية نظماً، رغم أنه كان يفكر ــ سلفاً ــ في كتابة "أناشيد غنائية نثرية"؟ ذلك - ولا شك - حتى لا يزاحم الترجمات النثرية للويف فيمار ، وربما - أيضاً - لأنه كان يبحث - في هذه الفترة، وعلى غرار "فيكتور هوجو " - عن صياغات أصيلة للأناشيد الغنائية المقطعية في الشعر المنظوم (لقد كتب - على أية حال - ثلاثاً منها حول "ديجون " تتميز بإيقاع غريب ومتقافز).

(١٨٣) Ballades , Légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse ، وترجمها Loève - Veimars, Renouard, 1825, p.160. قارن - بشكل خاص - في **حورية البحر** : "رجتني أن أضع خاتمها في إصبعي، كي أصبح زوجاً لإحدى حوريات البحر"، في (**Gaspard de la Nuit** , (**Mercure de France** , 1911, p.111

(١٨٤) انظر - في هذا الموضوع - كتاب L.Reynaud, **Romantisme .Ses origines anglo- germaniqeus**, Colin , 1926.

(١٨٥) عبارة "السمندل" التوجيهية مستعارة من "**تريلبي Trilby** "، ويمكننا أن نقارن ما ورد في "السمندل" - "كانت أغصان الكرمة تالفة ، وزحفت الشعلة نحو الجمر " - بما ورد في "تريلبي" :"شعلة الجمرات خبت ، وجرى ضوء أزرق فوق الجمرة المنطفئة ، وتلاشى"

(١٨٦) **Smarra**, éd . des Quatres Vents , 1946 , p.76.

(١٨٧) **Scarbo , Gaspard de la Nuit** (**Mercure de France**, 1911, p.97).

(١٨٨) **La Chambre Gothique , Gaspard** , p.96؛ ويدا "سمارًا"، هما - أيضاً "مسلحتان بأظافر من معدن أرفع من الصلب، تخترق اللحم دون أن تقطعه، وتمتص الدم بطريقة مضحكة مصاص الدماء الغادرة" (**Smarra** , p.76).

(١٨٩) حول "هوفمان" ، قارن أطروحة "كاستيكس" الحديثة **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant** (Corti , 1951), et Breuillac, **Hoffmann en France** , **Revue d'Histoire Littéraire** , 1906-1907.؛ ويبدو أن "برتران" قد عثر على الفكرة الأولية لـ"سكاربو" – وفقا لبروياك – في إحدى "الحكايات الليلية" ، وهو – مثل "هوفمان" – "يسعى للوصول إلى امتزاج الفنون ، إنه يحاول أن يجعل القارئ يشعر – إزاء نثره الموزون – بانطباع مماثل لذلك الذى يحس به أمام لوحة أو عند سماع عمل موسيقي" (R.H.L.,1907,p.99). ومع ذلك ، فإن مسألة التواريخ تدفعنا إلى التعامل باحتراس شديد فيما يتعلق بهذا التأثير .

(١٩٠) انظر Sprietsma ,p.95. وهذه الأشعار من أوائل ما كتبه "موسيه".

(١٩١) انظر الفصل الذى كتبه "سبريتسما" حول **Bertrand et le Provincial** , p.88-103.

(١٩٢) **Le Provincial** , 12 septembre, 1828 (Sprietsma , p.92) . ولنذكر أن "برتران" -إذا ما كان قد أبدع النوع- فإنه لم يبدع اسم **قصيدة النثر** ، الذى لم يستخدمه في أي موضع .

(١٩٣) **Espagne et Italie** , livre V de **Gaspard**. هل يجب أن نذكر **Les Etudes françaises et étrangèrs** de E. Deschamps, وبعض **Orientales** , les **Contes d'Espagne et d'Italie** de Musset.

(١٩٤) " لقد نقلت لي الشغف بالعمارة القوطية .. إن مدينتي التى ولدتُ فيها تظهر أمام عيني في هيئة جديدة، أسير في الشوارع ، وأنا أتهجَّى كل منزل ، مثل رجل يبدأ في تعلم القراءة . وأتفحص – الآن – بنشوة تمتلئ بالفضول الذى لا يوصف ، العديد من كنائسنا ، حيث سمعتُ القداس مئات المرات ، دون أن أعرفها ".

(Lettre citée par Marsan , **Mercure de France** 1[er] mars 1925).

(١٩٥) "**جاسبار الليلي**" ، ص ٤٧ . ويلمح "سانت-بوف" – هنا – إلى فصل من رواية "**نوتردام دي باري**"، ويحمل عنوان "باريس على جناح طائر " (Livre III,ch.2)

(١٩٦) منذ ١٨٢٧ ، حدثه "روسينيو" – وهو صديق "برتران" – عن "المعمار القوطي " لكنيسة شومون ، التي نستطيع أن نرى فيها أشكالاً غريبةً من "الجروتيسك" لقديسين محبوسين في كوات مكدسة بتماثيل غريبة. (Sprietsma, ص٣٤)

(١٩٧) **Préface de Cromwell** (1828) publiée Par Maurice Souriau 1897 , p.199.

(١٩٨) **السابق** ، ص ٢٠٠.

(١٩٩) **Gaspard de la Nuit ,Introduction,** p.14، واسم "تيي" هذا تُسمى به – كما يقول "برنار" – عدة أنهار صغيرة ، تروي السهل بين "ديجون" و" الساؤون".

(٢٠٠) **Jean des Tilles (Gaspard** , p.73) .

(٢٠١) قارن – على سبيل المثال – "محفل السبت الكبير لسحرة اكسوا"، بالقرب من شجرة بلوط جبل "شوفان"، Marion, **Légendes et traditions populaires de la Côte d'Or** , Lumière, Dijon , 1929 .

(٢٠٢) " في زمن آخر ، كان سيشعر برائحة الأشياء المحروقة ، إذ إن العمل الكبير – الذى كان مشغولاً به – كان يمكن أن يقوده إلى المشنقة أو المحرقة " (lettre de F.Bertrand á M.Chabeuf , 1886 , Sprietsma, p.232-235).

وقــارن -في "**جاســبارالخيميائي**" ، ص ٦١ ، وفي "**حوريــة البحــر** "- التلميــح إلى "مثلــث النـــار ، والأرض، والهواء"(ص١١٢) .

(٢٠٣) انظـــر في "**اللــــذة**" La Volupté (Œuvres en vers de Bertrand, thése Secondaire de Sprietsma.) **Hostelleric** (p.5) ، والأناشيد الغنائية الثلاثة عن ديجون (ص ٣٠، ٣٢). وفي مقدمـة " **جاسـبار** " يرسـم "برتـران" تخطيطاً للوحة مفعمة بالحياة ، لديجون القديمة منذ القرن الرابع عشر حتى الخامس عشر .

(٢٠٤) قارن **Gaspard , Introduction** , p.29, et le **Clair de Lune,** p.104

(٢٠٥) قارن **Un Rêve (Gaspard** , p.107)

(٢٠٦) قارن **La Ronde sous la Cloche (Gaspard,** p. 105)

(٢٠٧) وبالتحديد ، بهدف السخرية من هذا التعسف في استخدام " الطابع المحلي"، تسلّى "مريميـه" - كما سيقول عام ١٨٤٠ - بأن يكتب الـ"جوزلا " ، وهي ذات "طابع" لا يقل أصالة .

(٢٠٨) مثـل "**مقبرة فونتين** **Le Cimetière de Fonaine** " (١٨٢٧)، أو "**الحـج إلى نوتـردام في إيتـــان** **Pélerinage à Notre Dame de l'Etang** " (١٨٢٨) ، اللتـين يصـف فيهمـا "برتـران" " الطـلاء العـذب للحقـول وسقف الضيعات الصغيرة" .

(٢٠٩) قارن "... أحببتهُ ، وعيناي محمرتان من كـثرة البكـاء" (**Scarbo** ,p.96) ، "... وفي أعمـاق سـريري كنت أرصد في هلع اثني عشر صوتاً .."(**La Ronde sous la Cloche**, p.105).

(٢١٠) من المفيد أن نعرف أن "بينيو" - مدير "الكوليــج" (مدرسـة ديجـون الثانويـة) ؛ حيـث درس "برتـران" حتى عام ١٨٢٧ - كان قد قدم ، عام ١٨٢٥ ، إلى أكاديمية ديجـون ، بحثـاً حـول "رقصـات الموتـى" ، نشـر عـام ١٨٢٦ (قارن ، ملحوظة.**Sprietsma** , p.3O et 82).

(٢١١) جاسبار ص ٩٧.

(٢١٢) الرحيل إلى محفل السبت **Départ pour le Sabbat (Gaspard.** p.64)

(٢١٣) أصابع اليد الخمسة **Les Cinq Doigts de La Main** (Gaspard , p.56)

(٢١٤) المرهف **Le Raffiné (Gaspard** , p.77)

(٢١٥) جاسبار **(Gaspard** . p.80)

(٢١٦) السيد جان **Messire Jean (Gaspard** , p.81)

(٢١٧) قارن بعنوان الكتاب الأول لجاسبار : **المدرسة الفلمنكية** ، والفنانين المذكورين في المقدمة . لقـد تـرك "برتران" رسوماً تخطيطية على طريقة "هوجو" ، وطبعة "بـوس" لجاسـبار (١٩٢٠) تضـم رسمـاً تخطيطيًّـا . ويحكـي أخوه "فريدريك " أنه" كان يرسـم أشـخاصاً مشـنوقين بـالفحم والطباشـير الأحمـر علـى حوائـط الممـرات" (قـارن .(Sprietsma. p.232-235

(٢١٨) قارن هذه العناوين الدالة : "صعاليك الليل" ، "سريناد" ، "قداس منتصـف الليـل " ، "ضـوء القمـر" ، "الليل بعد معركة.." ، دون ذكر "جاسبار الليلي" . ومع الرومانتيكية ، ولد هذا الحب لليل ، في القرن الثامن عشر (قارن Van - Tieghm . **La Poésie de la Nuit et des Tombeaux au XVIII** " siécle . 1921) ؛ وقـد تطـور - فـي آن واحد - على الصعيد الفني والنفسي .

(٢١٩) مقطوعـة بتـاريخ ١١ أبريـل ١٨٢٨ ، نشــرت في "**لوبروفنســيال** **Le Provincial**" في ١٢ سـبتمبر

١٨٢٨. وقد أعيد نشر غالبية هذه النسخ الأولى في **Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand**, Crés, 1920

(٢٢٠) قصيدة منشورة في "**لوبرفنسيال Le Provincial**"، ١٢ سبتمبر ١٨٢٨ .

(٢٢١) نشرت "**قلعة مولجاست La Citadelle de Mollgast** (sic)" في "**لوبروفنسيال Le Provincial**" في ٨ مايو ١٨٢٨.

(٢٢٢) ذكر "بيتي" هذا النص – لأول مرة – في **Le Bulletin de l'Académie Delphinale**, 1865, p.299 وأعاد "سبريتسما" نشره في "مقدمة" Œuvres Poétiques de Berrand.

(٢٢٣) تتضمن قصيدة "**البرصاء**" لبرتران (**جاسبار**، ص ١٣٩) عبارة توجيهية تقول :

لا تقترب قيد أنملة من هذا المكان

فهنا بيت البرصاء القذر (قصيدة البرصاء القديمة).

وهي تتعلق ببرصاء "سان جاك دي تريمولوا" في ضواحي "ديجون".

(٢٢٤) إشارة إلى الديجوني الشهير "جاكيمار دي نوترادم "الذى يتذكره"برتران" في مقدمة "**جاسبار**"، ص٢٩.

(٢٢٥) **ضوء القمر** **Le Clair de Lune**, p.103.

(٢٢٦) هل تأثر "برتران" "بـ" أنشودة غنائية إلى القمر "الشهيرة لموسيه؟

(٢٢٧) **Das Französische Prosagedicht**, Hambourg, 1929, p.15

(٢٢٨)"**مغامرة آلويزيوس برتران ، الزجاجة في البحر**، أكتوبر ١٩٤٥ **L'Aventure d 'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer**, octobre 1945: "كل السحر غير المحسوس للحالة البدائية قد تلاشى ".

(٢٢٩) وبالمقابل ، يمكننا أن نقرأ في أشعاره شكاوى مؤثرة حول مصيره . على سبيل المثال في "**شكوى**"، عام ١٨٣٨(**Œuvres Poétiques**, p.102) ، وفي "**حياة أخرى**" المكتوبة عام ١٨٤٠ ، بعد خمسة عشر شهراً قضاها في المستشفى (**السابق**، ص١٠٩) :

واحسرتاه ! لم أعد سوى ظل

يتكشّف في شحوبه ،

هائم ، فقير ، مريض وكئيب

في صحراء ألمي !

ونستطيع أن نقرأ – أيضاً – في أشعار "برتران" ، عام ١٨٢٨ ، عدة تلميحات غامضة إلى ما يسميها "فتاة النجع".

(٢٣٠) في الكتاب السادس من "**جاسبار**" ، **سيلفي** ، ص ١٧٠

(٢٣١) ذكره "سبريتسما" ، ص ١٣٩ ، ١٤٠.

(٢٣٢) مكتوبة عام ١٨٣٨ ، خلال إقامة "برتران" في المستشفى ، حيث كان يحتضر؛ وكان قد ارتبط بصداقة دائمة وحارة ومتبادلة بدافيد ، الذى سبق أن قابله عند "راندويل"(**Sprietsma**, p. 203-204).

(٢٣٣) **Histoire de La langue française**, t .XII, L' époque romantique, p.258.

(٢٣٤) "**جاسبارالليلي** " ، ص ٣٣ **Gaspard de la Nuit**.

(٢٣٥) خطاب إلى "دافيد دانجر"، ١٨ سبتمبر ١٨٣٧، مذكور في A. Séché, **Les derniers jours d'Al. Bertand** (**Mercure de France**, 15 mai 1905).

(٢٣٦) **Vers une Alchimie Lyrique** (**Les Arts et le Livre**, 1927. P 45).

(٢٣٧) تعليمات "برتران" إلى الناشر "راندويل": ثلاث ورقات مزدوجة، أوردها" ب. جيجان "في طبعة **Gaspard de la Nuit**, Payot ,1925, p.265.

(٢٣٨) بودلير ، في "**أخلاقيات اللعبة** "**Morale du Joujou** (قصيدة مستمدة من مقالة) ، و"مالارميه" في "**مشهد مقطوع** "**Un Spectacle Interrompu**. ويذكر لمالارميه "المقالات الموصوفة بأنها أوائل – باريس ، الرائعة والشكل الوحيد المعاصر ، لأنها – منذ زمن بعيد ، وإلى هذا الحد أو ذاك – قصائد ، هكذا ببساطة ، غنية ، بلا قيمة، مقطعة أو على خلفية محصورة .

"والمأخذ النقدي ، في اعتقادي ، هو اعتبارها – في صالة التحرير – نوعاً مستقلاً " **(La Musique et les Lettres , Notes , Œuvres de Mallarmé**, Pléiade ., p.665)

(٢٣٩) يذكره "**سبريتسما**" في أطروحته ،ص ١٤٩ .

(٢٤٠) "**جاسبار الليلي**" ، ص ١٧٥.

(٢٤١) سبق أن رأينا هذا النسق لدى "بارني" (الأغنية الثامنة) ، ولدى "شاتوبريان" (أغنية حب إلى أتالا).

(٢٤٢) هذا البناء المتماثل لا نجده في النص الأول ، نص عام ١٨٢٩ (قارن بما سبق، ص ٧٤،٧٥)، ويبدو أن "برتران" قد استخدمه بطريقة أكثر منهجية.

(٢٤٣) "**جاسبار الليلي**" ، ص ٨٥.

(٢٤٤) **المرجع السابق** ، ص ٩٥.

(٢٤٥) في قصيدة "عندما أكون عشرين أو ثلاثين شهراً" (**Odes** . Livre IV ,10, Œuvres, Pléiade, t.I ,p.544) ، حيث يعلن – في البداية – موضوعاته المختلفة (وهي ما أشدد عليه) التي سيطورها فيما بعد ، في كل مقطع:

إلى الصخور أشكو ذلك،

إلى الغابات ، إلى الكهوف ، إلى الأمواج .

(٢٤٦) "**جاسبار الليلي**" ، ص ١٢٩.

(٢٤٧) "**جاسبار الليلي**" ، ص ١٥٢.

(٢٤٨) أوضحه في "**الغسالات**" (١٨٢٨) ، حيث تنتهي أربعة مقاطع – من ستة – بنفس الكلمات : "في المياه...في مجرى المياه...، على شاطئ المياه " (أعيد نشر "**الغسالات**" **في** مقدمة طبعة Asselineau , 1868) . ونجد نفس النسق في "**أغنية ناهاندوف**"، حيث تنتهي جميع المقاطع بجملة "ناهاندوف، أيتها الجميلة ناهاندوف!"، وفي الكثير من الأناشيد الغنائية الأجنبية ، ومن بينها "جوك دازلدين" .

(٢٤٩) قارن بما سبق ، ص ٦٥و٦٦ .

(٢٥٠) "**جاسبار**" ، ص ٢٠٠.

(٢٥١) **المرجع السابق** ، ص ١٧٩.

(٢٥٢) **المرجع السابق** ، ص ٦١.

(٢٥٣) "ولاحظت في رعب أن عينيه كانتا فارغتين ، رغم أنه بدا كأنه يقرأ ، وأن شفتيه كانتا جامدتين ، رغم أنني سمعته يصلي، وأن أصابعه كانت عارية من اللحم ، رغم أنها كانت تلمع بالجواهر! " ("**جاسبار**" ، ص ١١٠).

(٢٥٤) **"جاسبار"** ، ص ١٨٠ (والمقاطع الأربعة ، المتضمنة فيما بين الاستهلال والختام ، مبنية بطريقة واحدة، ومقسمة إلى أربعة أجزاء منفصلة بالخطوط الصغيرة).

(٢٥٥) **"جاسبار"** ، ص ١٠٧.

(٢٥٦) **سكاربو** ، " **جاسبار**" ، ص ٢١٧ ، وقارن بخاتمة "كمان جامبو الأوسط " : "ليذهب إلى الجحيم جوب هانز العوّاد الذى باع لي هذا الوتر ! صرخ معلم جوقة الترتيل وهو يضع الكمان الأوسط المليء بالغبار في علبته المتربة – كان الوتر قد انقطع "(**جاسبار** ، ص ٥٨).

(٢٥٧) **المجنون** ، (**جاسبار** ، ص ٩٩) . وقارن – على سبيل المثال – لدى "لافونتين" :

يصل الرجل صاحب الكنز ، ويجد نقوده

ضائعـــــــــة .

(٢٥٨) **"جاسبار"** ، ص ٧٧.

(٢٥٩) "طَموح بتفاخر ، مثابر بحكم الضرورة ، لكنه كسول ...في مرح ! خطيب عند الخطر ، شاعر عند الراحة ، موسيقي حسب المناسبة ، عاشق في هبات طائشة ، شاهدتُ كل شيء ، وفعلت كل شيء ، واستنفدت كلّ شيء .." (**Le Mariage de Figaro** , acte V , sc.3). وسواء تعلق الأمر بـ"فيجارو " أو بـ"المرهف" ، ألا يقوم الإيقاع – وحده – بإبراز الشخصية ، بدقته وطلاقته؟

(٢٦٠) **"الدورية تحت الجرس"** **La Ronde sous la Cloche** , p.105.

(٢٦١) ص ١٦٤.

(٢٦٢) ص ١٨٠.

(٢٦٣) بانسجام يتوافق مع الهبوط ، وهي موحية ، لا بسبب صوتياتها فحسب ، لكن – أيضاً – لمعناها، رغم عدم التناسب الواضح للألفاظ.

(٢٦٤) **"الأغصان الصغيرة** **Les Rameaux**" (١٨٢٩) ، (**Œuvres poétiques** de Bertrand ,p.53) . ويمكننا أن ندرك – هنا – مدى قصور البيت المكون من ثمانية مقاطع في الإيحاء بالسوداوية أو التأمل.

(٢٦٥) **"الغرفة القُوطية** **La Chambre Gothique**" (**جاسبار**، ص ٢٥) .

(٢٦٦) في حين أن القطع العادي ، الذى يحدث قبل الـ"e " الصامتة "يعمق الإيقاع" ، ولا يُحدث قطيعة: Les monta / gnes , les prés. وسنرى أمثلة فيما يتعلق ببودلير و"دوروتيه الجميلة" فيما بعد (ص ١٦٥).

(٢٦٧)**"الرحيل إلى محفل السبت"** ، ص ٦٣. واستخدام كلمة من مقطع واحد "l'os" (عظمة)، لهو بليغ أيضاً .

(٢٦٨) قارن – في **Viole de Gamba** – نهاية المقطع المذكور من قبل ، ص ٨٠، هامش ٢٥٦ .

(٢٦٩) **"هارلم"** **Harlem** ,p.46

(٢٧٠) ص ٧١ .

(٢٧١) "إن لم يكن ، مع صفير جهاز التقطير المتلألىء " ("**الخيميائي** **L'Alchimiste**,p.61). ويمكننا أن نراجع – في كتاب **Le Vers Français** de M. de Grammont,Delagrave " كل الجزء المخصص لـ" الأصوات كوسائل تعبيرية" ، الذى يظل صائبا.

(٢٧٢) ص ١٣٩ .

(٢٧٣) **"جاسبار"** ، ص ٥٨ . وكلمتا gargouille و gargamelle ، اللتان صاغتهما اللغة الشعبية ، هما كلمتان صوتيتان حقيقيتان ، تقلدان الأصوات الصادرة من الحلق.

(٢٧٤) **"الغرفة القوطية "** ، ص ٩٦.

(٢٧٥) ص ٥٦.

(٢٧٦) ص ٥١.

(٢٧٧) ديدرو ، صالون ١٧٧٦، مقال **Lautherbourg**.

(٢٧٨) خطاب إلىM. Chabeuf، مذكور في أطروحة "سبريتسما" ، ص ٢٣٤.

(٢٧٩) A. Petit, **Louis Bertrand , Souvenirs de Dijon (Mémoires de l'Académie Delphinale** , 1865).

(٢٨٠) نُشر في "لوبروفنسيال Le Provincial"، ٨ مـايو ١٨٢٨ ، وذكـره B. Guégan dans **Le Keepsake fantastique d' Aloysius Bertrand** , Paris, La Siréne, 1923

(٢٨١) **"قلعة ولجاست"** **La Citadelle de Wolgast** (sic) ,p.210

(٢٨٢) على غرار **"هارلـم"** ، سيتم اختصار "البجعات التى ترفرف حول ساعة المدينة ، تضرب بأجنحتهـا" ، إلى "البجعات التي تضرب بأجنحتها" ، و "عاشق الحديقة "سيحل محلها "بائع الزهور" ، على نحو أكثر دقة ، وأقل انتماء لـ "القرن الثامن عشر".

(٢٨٣) **"مشهد هندوستاني" Scène indoustane** (يحمل تاريخ ١٨٢٦) ، وأعاد "سبريتسما" نشره ، ص ٥٩ :وهـذه المقطوعة ، التى نشرت في **Société d'Etudes** ، عام ١٨٢٧، هي أول قصيدة نثر "لبرتران" .

(٢٨٤) خلال مروره في ديجون ، كتب "سانت-بوف "إلى "هوجو" أنه رأى "الأرمانسون l'Armançon الـذى تغنى به برتران" ، وهو ما يثبت أنه يتذكر "الغسالات" (انظر سبريتما، ص ١٢١، والملاحظة ٣).

(٢٨٥) نذكر، بشكل خاص ، المظهر المتقطع للجملة الثانيـة : ماينسـاب/ يشـكو / ويضحـك ، وتفعيـلات الأنابيست anapeste في الخاتمة : تحت الضربات / العنيفة / للمقرعة ، التى توحـي بإيقـاع منتظـم ، وتكـرار نفـس الصوت ، صوت المقرعة (تحت الضربات العنيفة المتكررة) .

* الأنابيست : تفعيلة في الشعر اليوناني واللاتيني ، على وزن فعلن .

(٢٨٦) **L'Aventure d'Aloysius Bertrand , la bouteille à la mer** , octobre 1945.

(٢٨٧) يمكننا – على سبيل المثال – أن نقارن بين الاستدعاءات المحددة، والمحدودة لبرتران في نصي **"محفـل السبت"**، في **"جاسبار"**(Départ pour le Sabbat, p.63 ; L' Heure du Sabbat, p. 115) , والدوامة الهائلة في **"محفـل السبت"** لهوجو (في **Ballades**) ، التي أغرى إحكامها "جوستاف دوريه".

(٢٨٨) نستطيع أن نرى نموذجاً لهذا الاقتصاد في الأساليب في الحوار الصامت ، الذى يرد في "صحبة عظيمـة" (**جاسبار** ، ص ١٣٨) ، حيث تحل الإيماءات محل الكلمات .

(٢٨٩) **حورية البحر** **Ondine**, p.112.

(٢٩٠) **ساعة محفل السبت** **L'heure du Sabbat** , p.116.

(٢٩١) **الإنذار** **L'Alerte** , p.160 .يجيب "برتران" – مقدماً – على الأمنيـة التـى سـيصوغها "هويسـمان" ، عن قصيدة النثر ، بأنه يرى "الصفة وقد وضعت بطريقة ماهرة وقطعية تماماً ، بحيث لا يمكـن – شـرعياً – تغييرهـا" (**A Rebours** [1865] , éd. Fasquelle , 1903 ,p. 265).

(٢٩٢) إنه الاختيار ، والموقع ، والكلمات ذات المقطـع الواحـد (أبيـض ، أزرق) مـا يمنـح العبـارات مظهرهـا المتقلب والمتقطع (**Ondine** ,p.112) .

(٢٩٣) يتحدث "تراهار Trahard " – فيما يتعلق بميريميه – عن "جمالية الحد الأدنى"

(**La jeunesse de Merimée**, Champion, 1924)

(٢٩٤) انظر – فيما يلي – ص ٣٨٦.

(٢٩٥) في "**مكتب خدمة المساء l'Office du Soir** " – على سبيل المثال ، حيث يتم التمييز – رغم هذا – بين أجزاء اللوحة الثلاثة بشكل طباعي .

(٢٩٦) **La Ronde sous la Cloche** . p.106.

(٢٩٧) ص ٥٧ .

(٢٩٨) "**الماسوني**" **Le Maçon** ، ص ٤٨ .

(٢٩٩) **L'Aventure d'Aloysius Bertrand , La Bouteille à la mer** , octobre 1945.

(٣٠٠) إنه يوصي الطابع بأن يضع "مساحات بيضاء واسعة بين المقاطع، كما لو كانت مقاطع من الشعر المنظوم "(نسخة من الورقات الثلاث المزدوجة ، الموجهة إلى الناشر "راندويل"؛

Gaspard de la Nuit. éd.Guégan. chez Payo, p.270).

(٣٠١) **Les Contemplations , Autrefois , Livre I** (Pièce datée de 1834).

(٣٠٢) في نص بتاريخ ١٨٣٩ ، "**الشاعر والناثر** " ، وأعيد نشره في **المؤلفات** بعد الوفاة .

(٣٠٣) انظر ما سبق ، ص ٥٨و ٥٩ .

(٣٠٤) **La Couronne Littéraire** , Janet, 1837 :هو "كتاب الاستفتاحات "المقسم إلى محاولات، وانطباعات، وأوصاف ، ولوحات ، إلخ .

(٣٠٥) نشرت عام ١٨٣٤ ، وقد نشر "لوهير"Le Hir – لدى "كولان " عام ١٩٤٩ – طبعةً محققة ، هي التي أستمد منها اقتباساتي .

(٣٠٦) هذه الخاتمة "الوطن هنا ليس بعيداً.." – التي تمهد لـ"حديث" الختام : "وجعلوني أرى الوطن.." – يمكن مقارنتها بشعر "لامارتين" في "**الخلود**" (١٨١٧) : "الأرض منفانا والسماء مثوانا".

(٣٠٧) يذكرنا "دخان بعض الأكواخ القش " بالسوناتا الشهيرة لـ"دي بيللي " ، ذلك المشهد الغريب الذى لا يمكن لجماله أن يؤثر في المنفي في "ميلي" :"... رأيت سماواتٍ لازوردية ... رأيت جبالاً .. ولم يكن قلبي هنا ـ!". أما موضوع الإنسان المرتحل الضال ، فيبدأ من "جيرمى" («quasi viator » ,XIV,8) ،وصولاً إلى "رينيه" لشاتوبريان: إن "لامنيه" يستغل مجالاً أدبياً مشتركاً ، كان يشعر به – حقًا – بصورة متقدة (انظر خطابه إلى السيدة "شنفت" ، ١٣ يناير ١٨٣٤).

(٣٠٨) "هذه الأشجار الجميلة .. وهذا الجدول ينساب الهوينى ، وهذه الأغنيات عذبة" (آيات ٥–٦–٧) ، "رأيت عجائز .. رأيت فتياتٍ شابات .. رأيت فتيةً شُباناً "(آيات ٩–١٠–١١) ،"**أحاديث مؤمن**"

Paroles d'un Croyant . Colin . 1949 ,p.270- 271 .

(٣٠٩) هنا–على سبيل المثال – كلمة "وطن Patrie" (آيات ١٢–١٤) . أحيل إلى أطروحة "لوهير"Le Hir حول "لامنيه الكاتب "**Lamennais écrivain** (Colin , 1949 , p.273 - 274، وإلى "جوس" Jousse ، الذى يرى فيها طريقةً في الأسلوب الشفاهي

(**Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs** . Beauchesne. 1925).

(٣١٠) التى يذكر "لوهير" عدة أمثلة لها ، **مرجع سابق**، ص ٢٦٦: ٢٧١ . ولنسجل – من الآن – أن

التكرارات المنتظمة للنغمة والأصوات المتوازنة يمكن لها – في النثر – أن تقدم المعادل لأبيات الشعر الموزونة والمقفاة. وسندرس هذه الأساليب "الدائرية " وقيمتها في الفصل المخصص لـ"**جمالية قصيدة النثر** " (قارن بما يلي،تحت عنوان "القصيدة الشكلية" بالفصل الثالث من القسم الثاني).

(٣١١) **Essais de morale et de critique**, p.175, cité par Le Hir **Paroles d'un Croyant**, éd. Colin. **Avant-Propos**, p.VII.

(٣١٢) قارن بـ"الرؤى "العديدة التي ذكرها "لوهير" ، **Lamennais écrivin**, p.320 et sq.

(٣١٣) **Vision d'Hébal**, 1831, p.1: Antistrophe , p. 22.

(٣١٤) **السابق**, **Antistrophe** , p.104, IX، وفي **إيبود** هذا الجزء الأخير ، بعد احتضار العالـم ، "تُرد المادة إلى عدم " ، ويتوحد الإنسان" مع الوسيط".

(٣١٥) قارن بما سبق ، ص ٥٤ .

(٣١٦) كتب إلى "مونتالمبير" في ١٦ مايو ١٨٣٣ : "قبل أن أقرأ ميكيفيتش ، كنت قد بدأت عملاً صغيراً من نوع شديد التماثل معه ". وبالنسبة لديكاهور ، استرجع "لامنيه" – تحت تأثير "ميكيفيتش" – "بضع صفحات كان قد بدأها حقاً ، لكنه تركها " (**Maurice de guérin**, Bloud et Gay , 1932, p.271).ويذكر "لو هير" أن "لامنيه" كتب "**نشيد الموتى** " في شكل آيات منذ عام ١٨٢٩ (**Lamennais écrivain**, p.253).

(٣١٧) خطاب إلى أخته "أوجيني" ، ٢١ يونيو ١٨٣٣ . وعلى أية حال ، فقد كتب "لامنيه" "**نشيد إلى بولندا**" نثراً، أضيف إلى ترجمة "مونتالمبير" .

(٣١٨) على سبيل المثال، **Les Paroles** XIII et X IV , la **Parole** , XXXIII.

(٣١٩) "ضباب رمادي وثقيل "يغطي " سهلاً عارياً "(**Parole XIV** , éd Colin ,p.145)، و"حرير مخنوق "يعلن – على الشاطئ – قدوم العاصفة (**Parole** XXIV , p.187) ،وهو ما يمكن أن يكون انعكاسات **لانطباعات** من بريتون.

(٣٢٠) **Parole** X1X , p.167.

(٣٢١) **Parole** XXI, p.175.

(٣٢٢) **Revue des Deux Mondes,** 1 er mai 1834 , p.355.

(٣٢٣) انظر – على سبيل المثال – وصف الصيد على ضفاف نهر الدونيز،XII.

(٣٢٤) "كانت روحه تموج وتطفو على صوت الأثر المائي للسفينة" (**Les pécheurs** , XVI) .

(٣٢٥) نمط عبارات من قبيل "كان جَزر الموج يحفر في البحر الهادئ أودية صغيرة ، حيث كان يتلاعب طائر العاصفة ، المتأرجح في رشاقة على الأمواج اللامعة والرصاصية "(XVI) ، يشعرنا – على الفور – بتمايز الأسلوب في العملين . وحتى الأجزاء غير الوصفية الخالصة (من قبيل الجزء الأخير ، الحادي والعشرين ، حول موضوع الموت) ، فهي ، بسبب بنيتها وأسلوبها ، أكثر سلاسة وموسيقية من "**الأحاديث**" .

(٣٢٦) **Notice sur M. de Guérin** en tête de l'édition des **Œuvres** de Guérin , Faite par Trébutien en 1861.

(٣٢٧) **Journal** , 8 mars 1833 ; éd. des **Œuvres** de Guérin, Schneegans, Bibliotheca Romanica , p.83.

(٣٢٨) **Eod , loc.,** 28 mars , p.39.

(٣٢٩) **Eod , Loc.** , 25 avril, p.49 ؛ وقد أوضح "ديكاهور" تماماً (**Maurice de Guérin** ,Bloud et Gay , 1932)كل ما تدين به "النزعة الطبيعية "لجيران إلى "لامنيه" أيضاً (ص ٢٠٩ ، ٢١٨) : إن فكرة الخلق باعتبارها

"مناولةً عظيمة" ، تغمر الإنسان فى الحياة الكونية ، هى مركز **"فاتحة فلسفة"** ، الذى ظهر عام ١٨٤٠.

(٣٣٠) **"دوران الحياة "** (٣٠ مارس ١٨٣٣) ، **"تيار الحياة"** (٥ أبريل ١٨٣٣) ، إلخ . ويتحدث "دي جيران" إلى "باربي دورفيي" عن هذه الكلمة التى - كما يقول -هي "إله خيالي ، طاغية، يسحره ويغويه ."

(11 avril , 1833 , **Œuvres** , p.288)

(٣٣١) **Journal** , 30 mars , 1833, p.40.

(٣٣٢) **Maurice de Guérin et le poème en prose** ,Belles Lettres , 1932 p.52.

(٣٣٣) كان جيران - وقتئذ - في "فال دارجينون"، لدى "هيبوليت دي مورفونييه" .

(٣٣٤) 10 décembre 1834 , **Œuvres**. éd. Schneegans , p. 97.

(٣٣٥) **Œuvres** , p. 319 - 320. أصبح "جيران" يشكو - الآن - من أنه ، أحياناً، "معزول، ومفصول عن أية مشاركة في الحياة الكونية " (ص ٩٢) .

(٣٣٦) **La Psychanalyse de l'Art** , p.215

(٣٣٧) وعلى نحو خاص "أوفيد" الذى درسه "جيران" للحصول على شهادة الأستاذية l'agrégation في شتاء ١٨٣٤ . وبالنسبة للمصادر القديمة لـ**"السنتور"** و **"راهبة باخوس"** ، انظر مقدمة "ديكاهور" للطبعة التى أصدرها للقصيدتين. لكن "السنتور" عمل أقل عمقاً بكثير من "راهبة باخوس".

(٣٣٨) انظر ما سبق ص ٦٣. وقد اعترف "آبيل ليفران" - الذى كان أول من أشار إلى التقارب - بأن التشابه لا يزيد عن العنوان فحسب (**M . de Guéin** , Champion , 1910, p.151).

(٣٣٩) فى **Notice** حول موريس دي جيران، في مقدمة طبعة تربوتيان لمؤلفاته.

(٣٤٠) قارن مع "برنار داركور" Bernard d'Harcourt، **سبق ذكره** ، ص١١١.لكن "سانت-بوف" يعارض، على أساس أخلاقي ومسيحي صرف ، حياة الحس وحياة الروح لدى الرجل المزدوج.

(٣٤١) أكده "برنار داركور"، **سبق ذكره** ، ص١١٨، انظر الفصل الخاص عن "سانت-بوف"، ص ٨٠ ، ١٢٢.

(٣٤٢) **Le Rêve chez les romantiques allemands** , Genéve , 1937 , p.351.

(٣٤٣) يرى "زيرومسكي "خمس "لوحات" في **"السنتور"** ، ويدرس فيها الفعل وأبطال الرواية

(**Maurice de Guérin** , Colin, 1921, p.199-212)

(٣٤٤) هذه القصيدة هي أطول قصيدة ذكرها "موريس شابلان " في **"مختارات من قصيدة النثر"** (Juillard , 1946)، وتشغل فيها تسع صفحات .

(٣٤٥) لقد صاغ "جيران" - على ما يقول "سانت - بوف" - "نفسيةً للسنتور" (**Nouveaux lundis** ,III p.158).

(٣٤٦) **Le Centaure** (**Œuvres** , p.317).

(٣٤٧) قارن بـ Bachelard , **L'eau et les rêves , Essai Sur l'imagination de la matière** . Corti, 1942

(٣٤٨) رمزية المياه دائمة في **"المذكرات"** ، مثلما هي في القصائد ، قارن بتأملات ١٠ ديسمبر ١٨٨٣ ، حيث يستحضر "جيران" "نهر الأفراح الخفية " الذى يتقلص - في فترات الجفاف الداخلي - إلى "خيط نحيل من الماء"

(٣٤٩) **Le Centaure** (**Œuvres** , p. 319) . وبالمثل ، فعندما شاخ "ماكاريه" ، وأصبح متأهباً للخضوع للمصير الكوني ، يقول "قريبا سأذهب لأمتزج بالأنهار التى تسيل في قلب الأرض الرحب " (**السابق** ، ص٣٢٢).

(٣٥٠) **Le Centaure** (**Œuvres** , p.319).

(٣٥١) السابق ، ص ٣٢٠ : ولا يفيد التشديد على كل ما يمكن للتحليل النفسي أن يستخلصه من موضوع المياه هذا ، والحياة ما قبل الميلاد .

(٣٥٢) نعلم أن "بروست" أيضاً يلاحظ - لدى "ستاندال" - "شعوراً بالارتقاء يرتبط بالحياة الروحية" (La Prisonnière , Gallimard, 1923, t.II , p.237-238).ويستحضر "زيرومسكى" - بصدد موضوع المرتفعات ، التى نجدها في "**كاهنة باخوس**" - موسى في سيناء ، واليشع على جبل الكرمل ، وفالميكي على هيمافات (**سبق ذكره**، ص ٢٥٨) .

(٣٥٣) **Le Centaure** (**Œuvres** , p.320).

(٣٥٤) "آه ، يا ماكاريه ! إن أنصاف الآلهة أبناء الآلهة يبسطون جثة الأُسود فوق المحرقة ، ويستنفدون قواهم فوق قمم الجبال ! ... إلخ " ، ص ٣٢١ .

(٣٥٥) ١٠ ديسمبر ١٨٣٤ ، ص ٩٩ .

(٣٥٦) **Maurice de Guérin** .p.379.

(٣٥٧) **Pages sans titre** ، نشرت في الأول من أغسطس ١٩١٠ ، في **Revue de Paris** , par A. Le Braz; و"جيران " - الذى أحب زوجة صديقه "هيبوليت دي لامورفونييه" ، في مثالية بالغة - يجدُ في العثور عليها في الطبيعة ، حيث مادتها ممتزجة ومنتشرة : "ستتبع روحي ، في غليان عذب ، انحدارها في الطبيعة ... ألن أعثر على عطرها مختبئاً في الأعشاب ...؟". (**Revue de Paris**, 1er août 1410 p. 460).

(٣٥٨) إنه يريد أن "يذوب في أمان بلا حدود في الكون".

(٣٥٩) **Œuvres** , p.323 et 325 : صورة رمزية لدى "يوريبيديس ". ويعقد "باشلار "مقارنةً بين موضوع المياه وموضوع خصلة الشعر، وهما - الاثنتان - رمزان للسيولة وللهجران: يكفي أن تسقط **خصلة** شعر، محلولة، وتنساب، فوق الكتفين العاريين، حتى ينتعش رمز الماء" (**L'eau et les rêves** , p. 115) . ولدينا - هنا ، إذن - في "**السنتور**" معادل لموضوع الماء .

(٣٦٠) تشعر كاهنة باخوس - وهي تهب نفسها إلى أشعة الشمس المشرقة - بحياتها تنمو في ثديها "سواء في القوة أو الروعة " (ص٣٢٤) ، وتدور "آيللو" على الجبل، و"الشمس تجرها " (ص٣٢٩) .

(٣٦١) شخصية "آيللو" - كاهنة باخوس الكبيرة - تشتت الانتباه ، وإقامتها على جبال "بانجيه" يتم وصفها بطريقة غامضة ، وتكشف - في موضع آخر - عن تناقضات فى التفاصيل (وكاهنة باخوس الشابة التى تقول في البداية: "تدفقتَ في ثديَّ، يا باخوس ! "(ص٣٢٤)، تظهر - في النهاية - وهي ماتزال تجهل الله (ص٣٣٣) . وعلى العموم، فثمة فوضى ربما كان من الممكن لجيران أن يصوبها، فيما لو طال به العمر.

(٣٦٢) **Nouveaux Lundis**, t .III, p.157 .

(٣٦٣) وبالمثل، في المقارنة مع "كاليستو"، التى تطورت كثيرًا على النمط الهوميري، وصورة الأنهار الجوفية (ص٢٢٧)، التى يرى فيها ديكاهور "النقش الأدبي للعنصر النحتي لدى القدامى" (في طبعته للقصيدتين، ص٦٢).

(٣٦٤) قارن : Bernard d'Harcourt, **M. de Guérin et le poème en prose** (**Belles Lettres**, 1932, p. 122 -160). وحول الاتجاهات الجمالية في قصائد "باربي" النثرية، انظر ما "Barbey d'Aurevilly et le poéme de la Bacchant" سيلي ص ٩٧، ولاحظ التشابهات بين بورتريهات "آيللو" و "آمايديه".

(٣٦٥) " تكشف مفردات وصور باخوس، وبشكل خاص الإيقاعات، تخطيط "قصيدة النثر" (**المرجع السابق**، ص ٢٩٢،٢٩٣).

(٣٦٦) "النسق المفضل لـ"م. دي جيران" هو اللجوء إلى المفردات غير المتسقة"، كما يقول "ش.برونو" (**Histoire de la langue française** , t.XII,p.290)

(٣٦٧) ويغامر"سانت - بوف" في"**لذة**" (في تعليقه عليه) باستخدام صياغات لاتينية "صخرة عبثية"،

وسيتحدث "جيران" عن "ليال عمياء" (ص٣١٦)، ويستخدم الاثنان كلمة"يغـذى nourrir" بـالمعنى القديـم (تربيـة، تهذيب). قارن Bernard d'Harcourt، **سبق ذكـره**، ص٢٧١ - ٢٨٣. وحـول مفـردات لغـة "سـانت-بـوف" فـي "**لذة**" - يمكن الرجوع إلى

Le Hir , **L'originalité littéraire de Sainte - Beuve dans Volupté** (S.E.D.E.S., Paris, 1953, p.8-12)

(٣٦٨) **مرجع سابق**، ص ٣٦٠ . وانظر الفصل الخاص بتقنية القصائد، فيما يلى من هذا القسم.

(٣٦٩) التعبير لبرنارد داركور (ص٢٢٧)، الذى أستمد منه - هنا - بعض الاستخلاصات.

(٣٧٠) .XV، **Pensées de Joseph Delorme**. ذكر "سانت -بوف"-كأمثلة -سأم، غريب، غيور، رائع، يفيض.

(٣٧١) في "**كاهنة باخوس**" فقط، "هؤلاء المرضعات السريات" (ص٣٢٣)، "بضعة مصائر سرية"(ص٣٢٥)، "أضرار سرية" (٣٢٧)، "مطاردات سرية" (ص٣٢٨).

(٣٧٢) **كاهنة باخوس**، ص ٣٢٨

(٣٧٣) **Revue de Paris** ,1er août 1910 , p.455.؛ مع تذكر "الظلال" الجهنميـة للعصـور القديمـة، يظـل المعنـى المحدد لها مختلطاً، ويكاد أن يكون تلاعباً بالألفاظ، مادام "جيران" - وهو يتحدث عن ماري - يقول إنه يغطـس في الظلام " على ضوئها، بينما هي تفر في الظلال".

(٣٧٤) ص ٣٢٤، ٣٢٧ . والتعارض - على أية حال - مؤكد في موضع آخر للمرة الثانية، حيث نـرى هـذه الإشارات وهي تدخل "المسيرة الصامتة لكوكبة النجوم" الذين ترشدهم "الأقدار" .

(٣٧٥) وبالمثل، فإن الاستخدام المتكرر للجمع : الظلال، الليـالي، الأريـاف، يمنـح الإيحـاء شـيئاً أكـثر إبهامـاً، ورحابة، وعمومية.

(٣٧٦) **السنتور** ص ٣١٤.

(٣٧٧) **المرجع السابق**، ص ٣١٥.

(٣٧٨) **المرجع السابق**، ص ٣١٧.

(٣٨٠) **المرجع السابق**، ص ٣١٥.

(٣٨١) **كاهنة باخوس**، ص ٣٢٣.

(٣٨٢) لابد من الإشارة إلى مؤثر الإطالة، الناتج من استخدام اسم المفعول مع "**é**"(وخاصة في صيغة المؤنث)، الذى يرد في نهاية جملة أو جزء من جملة: "راسين" - أيضاً - يورده في نهاية بيت الشعر: آريان، أختي، بأي حب مجروح ..."Ariane, ma sœur , de quel amour blessée ....." .

(٣٨٣) حول إمكانيات الفعل هـذه (توريـات فعليـة، واسـم فـاعل أو مفعـول)، اقـرأ التحليـل الرفيـع لبرنـار داركور، **سبق ذكره**، ص٣٤٨، ٣٥٢.

(٣٨٤) "إنه عادةً ما يستخدم، ويفضل استخدام نظم أعرفه جيداً، لأنني حـاولت في وقـتي أن أدخلـه وأطبقـه: البحر السكندري المألوف، المتمرس على نبرة الحديث، الذى يتأقلم مع كـل انعطافـات الدردشـة الحميمـة" ، ذلـك مايقوله "سانت-بوف" الذى يعترف - مـع ذلـك - أن تطبيـق "جـيران" **معيـب**، ونظمـه الشـعري مهمـل للغايـة. (Introd. aux Œuvres, éd. Trébutien, p.XIX). ومن المفيد ملاحظة أن "جيران" يفضـل البحـر السـكندري - رغـم ذلك - على "الأبيات القصيرة"، لأنه يجد فيها "القليل مـن الانسـجام والاتـزان" (Lettre á sa sœur Eugénie, 10

.(septembre 1834.Œuvres . éd. Schneegans, p.245

(٣٨٥) "**السنتور**"، ص ٣٢٢. انظر الدراسة حول هذا التلاعب الإيقاعي في.,**op. cit** .Bernard d'Harcourt appendice IV,p.352- 356

(٣٨٦) **المرجع السابق**.ونعرف التأثير الموفق الذى استخرجه"راسين" من استخدامه المتكرر لـ"سيدة" و"سيد"، والوقفات التى تفرضها هاتان الكلمتان.

(٣٨٧) **المرجع السابق**، ص ٣٢١.

(٣٨٨) **كاهنة باخوس**، ص ٣٣٠.

(٣٨٩) **السنتور**، ص ٣٢٠.

(٣٩٠).**Maurice de Guérin** . p.212؛ وحول هذه الإطالة وهذا الاقتصاد في النَّفَس، انظر ص ٣١٣، ٣١٤ .

(٣٩١) هذه القصيدة منشورة في طبعة Schneegans، ص ٣١٣ - ٣١٤. وقد استطاع "موريس" أن يقرأ - في " الشهداء" و "بردى الأحرار" - أو أن يستلهم، ببساطة، القصيدة الرومانس في شكل" لازمة موسيقية"، مما كانت تغنيه أختاه، أوجيني وميمي.

(٣٩٢) قارن - أيضاً - وصف السنتور وهو يعوم، الذى سبق ذكره، "نصفي مختبئ في المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً، وكنتُ أحمل ذراعيَّ الفارغتين فوق الأمواج" (ص٣١٧).

(٣٩٣) نعلم أن "جيد" كتب - قبل وفاته بقليل - نصاً قصيراً حول أسطورة "**تيزيه**" **Thésée** (N.R.F.,) 1947. ألا يملك "تيزيه" المراهق بعضاً من ملامح سنتور جيران، "كنتُ الريح، كنتُ الموجة، كنتُ نباتاً، كنتُ عصفوراً. لم أكن أتوقف عن نفسي، وكل اتصال مع العالم الخارجي، لم يكن يعلمني بحدودي بقدر إيقاظه اللذة داخلي"(ص١٠).وكثيراً ما عُقدت مقارنات بين "جيد" و"جيران" (قارن أيضاً:.Gide,**Journal** .8 février .1916, éd de la Pléiade,p.538: "لم أحب أبداً موريس دي جيران، ولم أقرأه جيداً، وذلك لضيقي من سماع أنني أشبهه").

(٣٩٤) حول هذه الشواغل الفنية التى تتضح أكثر فأكثر لدى كتاب النثر، اعتباراً من القرن التاسع عشر، قارن 224. -Lanson, **L'Art de la prose**. Fayard, 1908, p.223.

(٣٩٥)"لقد ولد النثر بالأمس، ذلك ما ينبغي قوله. والنَّظم الشعري هو الشكل الأكثر ملاءمةً للآداب القديمة. لقد تشكلت كل التركيبات العروضية؛ لكن تلك الخاصة بالنثر لم تتوفر بعد"

(**Correspondance de Flaubert**, éd Charpentier, t.II., p.95)

(٣٩٦) ذكره "موباسان" فى مقالة حول "فلوبير"**Revue Bleue**, 29 janvier 1884 (التشديده من عنده)؛ ذكره "فرير"،**L'Esthétique de Flaubert**. Conard, 1913 p.183.

(٣٩٧) **Correspondance** ,t.II, p. 70. وجملة "فلوبير" الشهيرة: " عندما ما أكتب رواية يخطر ببالي أن أصور درجات اللون والظل" (ذكرها الأخوان جونكور **Journal** .I p.366) ليست لها دلالة مختلفة كثيرا.

(٣٩٨) **Corrspondance** , t. IV , p.227.

(٣٩٩) **La théorie de l'art pour l'art en France** . Hachette, 1906.

(٤٠٠) يذكر الشقيقان "جونكور" هذه الصيغة، وهما ينسبانها إلى "جوتييه"، باعتبارها "الصيغة العليا للمدرسة "(ذكره كاساني، ص ٤٤٢؛**Journal**, 3 janvier 1887).

(٤٠١) Flaubert,**Œuvres** , éd . Conard ,t.III, 1924, p. 206.

(٤٠٢) انظر ملاحظات طبعة Conard، ص ٦٦٩.

(٤٠٣) انظر دراسة "أ.فرانسوا" A. François, **Hymne á Tanit (Salammbô. chap.2) Poème en prose et vers**

libre, Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, Mars 1418.

(٤٠٤) كتب "فوييو" إلى أخيه أنه قد "افتتن بهذا الشكل نصف الشعرى"(Avertissement du Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot. Lethielleux, t.IX, p.XVI). و"عطر روما "كتبت كلها في هذا الشكل، ونجد – أيضاً – عدداً وفيراً من "نثريات في شكل آيات" في ""Ça et la المنشور عام ١٨٦٠ (Œuvres ,t. VIII).

(٤٠٥) انظر ما سبق، تحت عنوان" لامنيه والأسلوب التوراتي".

(٤٠٦) Le Parfum de Rome , Œuvres de Veuillot, t.IX,p.428 - 440.

(٤٠٧) جُمعت في Fragments intimes et romanesques , Calmann- Lévy, 1914 (p.327- 353)

(٤٠٨) Le monde antediluvien, poème biblique en prose , Comon,1845.

(٤٠٩) Eod . loc. , Préface , p.XVIII et p.XII.

(٤١٠) جمعت القصائد ونشرت عام ١٨٩٧ لدى لومير، ثم – مرة أخرى – عام ١٩٠٩ مع "غبار" و"آمايديه"، ونشرت "اللاؤكون" و"العينان المتقلبتان" في "كاين" عام ١٨٥٧، تحت عنوان "إيقاعات منسية".

(٤١١) كما في "أربعون ساعة"، حيث تنفصل المقاطع بلازمة (Poussiére , Rhythmes oubliés ,Amaidée, Lemerre, 1909, p.113)، أو في "فناجين الشاي الثلاثة " (ص١٤٩).

(٤١٢) انظر – على سبيل المثال – بداية "اللاؤكون" (Laocoon .(eod.loc.,p.15.

(٤١٣) تواتر المقاطع الثمانية ودقة وتصويرية الصفات اللونية، إلخ .. والانشغالات الشكلية، لهي أكثر وضوحاً – هنا – مما في الروايات.

(٤١٤) وحتى قصيدة "عندما تريني ثانية"، فقد نشرت في العدد الأول من Memorandum بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٨٣٦ . ولنذكر – هنا – أن "آمايديه"، بالمقابل، التى تحدث عنها "باربي" باعتبارها "قصيدة نثر" – (انظر Grelé, Barbey D'Aurevilly, Caen, Lanier ,1904 ,p.186) – لايمكن ، بسبب طولها، ورغم الهم الفني المسيطر عليها، أن تستحق هذا الاسم. وستقدم "آمايديه"،بالمقابل، نموذجاً جيداً للأضرار التى يسببها مفهوم "رواية – قصيدة".

(٤١٥) Jules Barbey d'Aurevilly , Caen , Lanier, 1904, p.313.

(٤١٦) Poussière , Rhythmes Oubliés , Amaidée , Lemerre, 1909, p.118 - 119 .

(٤١٧) Eod. Loc., p.121.

(٤١٨) نشر "بودلير" عام ١٨٥٣ ترجمة "الغراب" في "لارتيست" (الأول من مارس ١٨٥٣).

(٤١٩) في مقدمة Les Philosophes et les Ecrivains religieux, Amyot, 1861. وقد أوضح "جرليه" تماماً كيف أن "باربي دورفيي" انشغل بالتعبير عن تموجات حياته الداخلية، بأكثر من انشغاله بمعالجة أسلوبه بأناة (مرجع سابق، ص ١٧٥؛١٧٨).

(٤٢٠) يمكننا أن نطبق – باستحقاق كامل – على قصيدة النثر، جملة "ل.رينو" هذه، التى تتعلق بمجمل الأدب الفرنسي (L'influence allemande en France aux XVIII" et XIX" siécles, Hachette, 1922 , p.216 - 217).

(٤٢١) Ballades ..., p.392 . كما يتم عقد مقارنات غريبة بين قصائد من قبيل "مسافر" لـ "فيرنر" (ص ٢٨٤)، والاندفاع صوب "مكان آخر "الذى كثيراً ما عبر عنه "بودلير".

(٤٢٢) ترجم "نرفال" أولاً قصائد Buch der Lieder (la Nordsee) . ثم "بين – بين "Intermezzo، وأخيراً مقطوعتين من "Traumblder"، وجميع هذه القصائد – عدا "بين – بين" منشورة فى المجلد الأول من المؤلفات الكاملة ؛ مع ترجماته الأخرى للقصائد الألمانية (Michel Lévy , 1868).

(٤٢٣) Questions , traduction Nerval (Œuvres , t.I , p. 473).

(٤٢٤) كتبت "موت الدولفين" و "مساعد الحاكم في الحقول "حوالي عام ١٨٦٦. وسنلاحظ – في الثانية –

التكوين على هيئة مقاطع أو أدوار، وتكرار التعبيرات التى تقوم بدور المفصل من مقطع إلى التالي . هل نحتاج إلى أن نضيف أن "فانتازيا" هذه الأناشيد الغنائية الساحرة تبدو لنا ، على العكس، فرنسية خالصة ؟

(٤٢٥) "**ضوء القمر في الغابة** "مستلهمة - بالتأكيد - من "شاتوبريان"، و"**ذكرى**" تستدعي "بحيرة" لامارتين، و "**الزائر الليلي**" (وهو الحزن) يذكرنا بـ"المجهول الذى يرتدي السواد "لموسيه، إلخ

(٤٢٦) **Le Passé (Livre Du Promeneur** , 27 janvier). وقد حرر "ج.برونيه" - فى **Bibliothèque Romantique** - **الصلوات المسائية لدير فال** (Presses Françaises , 1924) مع مقدمة مثيرة للاهتمام حول "لوفيفر - دومييه".

(٤٢٧) **Poésies Complètes** d'Arsene Houssaye .1849. وحول "**أغنية صانع الزجاج**"، انظر - فيما بعد - ص ١٥٢، ١٥٣.

(٤٢٨) "حوريات البحر، إيقاع بدائي، النبع"، مهداة إلى المصور الزيتي برودون.

(٤٢٩) "هي مسألة سنفصل فيها جانباً، تلك الخاصة بالشعر واللغة التى تلائمه"، ذلك ما يقوله "لوفيفر" في "**Vespres de l'Abbaye du Val** .t.I, p. 128". ونعلم أن "لوفيفر - دومييه" قد أدار "**لارتيست**" من يوليو ١٨٤٥ إلى يوليو ١٨٤٧(ونشر فيها ١٣ صلاة مسائية)، وأن "هوساي" أدارها من ١٨٤٤، ثم -مرة أخرى - اعتباراً من ١٨٦٧ (انظر **Histoire de l'Artiste** فى **Revue du XIX" siécle** , février- mars 1867). وحول العلاقة بين "بودلير" و "لوفيفر"، انظر الفصل الأول من القسم الأول، فيما يلي ص ١٥٢.

(٤٣٠) لنذكر أن "بودلير" قد خصص مقالاً عن "شانفلورى" (فى **L'Art Romantique** , VI; Champfleury, des Souvenirs ? Baudelaire). انظر - أيضاً - الفصل الأول التالي.

(٤٣١) **Fantaisies et Ballades** , á la fin des **Fantaisies d'hiver** . Martinon, 1847، كما نجد بضعة مقاطع مجموعة في **Champfleury inédit** , Clouzot , 1903).

(٤٣٢) **Fantaisies d'hiver** , p.95-98.

(٤٣٣) **L'Automne , Fantaisies d'hiver** . p.111.

(٤٣٤) كل هذه الأنواع الوصفية - بلا شك - وباعتبارها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأوضاع المعاصرة، "الصحفية"، يمكن اعتبارها - رغم هذا - طرق وصول إلى "قصيدة النثر" . وقد رأينا كيف حول "برتران" وقائع معاصرة عن أكتوبر إلى قصيدة (انظر ما سبق، ص ٧٧). و "**الأشياء المرئية**" لهوجو، و "**انطباعات**" الأخوين "جونكور"، و "**لوحات المقعد**" لجوتييه: تتسم بميل إلى علامات الترقيم، وإلى "الآني" الشعري، الذى يمثل طرف نقيض من الميل الكلاسيكي إلى التكوينات الكبيرة المكتملة.

(٤٣٥) هذه اللوحة عن "السوق" - على سبيل المثال - التى ظهرت في "**كورسير**"**Corsaire** عام ١٨٥٨، بعنوان "**ما نراه في ضواحي باريس** "(بتوقيع كروكينيول)، ألا يمكن اعتبارها تخطيطاً لـ"**المهرج العجوز**" لبودلير ؟: "شاهدوا الخيام التى لا تحصى، المنصوبة بأناقة ودلال، تحت ظلال الأشجار الكبيرة، التى تؤوي الرقصات الفرحة، والمعروضات من كل الأنواع، ومقاه مرتجلة . انظروا الألف دكان للحلوى، ومحلات لعب الأطفال، والمصاصات، والأشياء العابرة، وألعاب المقامرة أو البراعة، وأطباء الأسنان الجهلة، وقارئي الحظ بعدتهم الضخمة ، وبذلتهم المبتذلة الثراء، والانتعاش المريب، وموسيقييهم ذوي الموهبة الأكثر ريبة . أعترف بأنني أحب تنافر الأصوات الغريبة الذى يصوغه ألف صوت مختلف . الطبول ، والأبواق الزاعقة، الكلارينات المزكومة، الأبواق الصغيرة، ذات الصوت الحاد المخصصة للبهلوانات.." (**Le Corsaire** , 17 octobre 1858) . لكن "بودلير" يكتب **قصيدة** سيدخل فيها تقابلات ورمزاً.

(٤٣٦) "**سأم باريس**": إلى آرسين هوساي (Baudelaire., **Œuvres** . Pléiade.t.I. p.405)

القسم الأول

قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي

"إيجاد لغة"

رامبو، خطاب إلى دوميني، ٥ مايو ١٨٧١

يشهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر دخول الحركة الرومانتيكية مرحلةً ثانية، وأحياناً رجعية (نعلم توبيخات " بودلير" الموجهة للفن الاجتماعي[١]، والمدرسة الوثنية [٢]، والمدرسة الفاضلة [٣] . وفي نفس الوقت، يتحدد توجه جديد للشعر، يتخذ - بتأثير بعض الشعراء الكبار - مظهر الدَّعوى الميتافيزيقية . وفي عصر يخاطر المفهوم الوضعي الصرف والعلمي عن العالم - والمتكئ على "الواقعية" الراسخة للبورجوازية الظافرة - بخنق الروح الإنسانية[٤]، سيلعب الشعر - على نحوٍ ما - دوراً تعويضياً؛ سوف يسعى - وهو يجدد التواصل مع قوى الإنسان الغامضة، واللغة - إلى العثور، بمساعدتهم، وخارج أي مسعى عقلاني، على المعنى العميق للكون.

هكذا ، يثير دهشتنا أن نشهد - إلى جانب هذه الضرورات الروحية، التى تمثل مصدر كل حركة شعرية معاصرة - توافقَ الجهود، لا لتحويل الرؤية فحسب، بل و "**التعبير**" الشعري أيضاً. فما المدهش في ذلك ؟ فالتعبير هو الأداة الشعرية بامتياز : أداة للمعرفة والإبداع في آن واحد. ولا ينفصل الواقع الشعري عن تعبيره : كان "نرفال" أول من أحس - وبعده هؤلاءً المتفق على اعتبارهم "منارات الشعر الجديد، بودلير ورامبو ومالارميه[٥] (الذين يمكن أن نضم إليهم "لوتريامون"، المبدع - أيضاً - عن وعي، بشكل غريب) - إلى أي حد كانت المشكلة الشعرية ترتبط - بعمق - بمشكلة اللغة . ويدهشنا إصرارهم على "إيجاد لغة"، حسب تعبير "رامبو" (وهو- أيضاً - تعبير "مالارميه"[٦])، وعلى اقتران المعالجة البارعة للغة بـ"شَعوذةٍ إيحائية"[٧]، وعلى العثور - من خلال الشعر - على "الأبجدية السحرية، الهيروغليفية الغامضة"[٨]، التى ستتيح انتصار الروح.

ومنذ هذه اللحظة، علينا أن نمنح القيمة الكاملة لحقيقة أن هؤلاء الشعراء أنفسهم هم - بالتحديد - من ندين لهم بالمحاولات الأكثر تميزاً، والأكثر أهميةً، والأكثر وعياً- على نحو خاص- بمعنى قصيدة النثر . أهي مصادفة ؟ بالقطع، لا. فهذا الجهد لإيجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح ("من الروح إلى الروح"، على نحو ما سيقول "رامبو")، وعلى نقل ماهو أكثر حميمية في التجربة الشعرية، وتحقيق فعل سحري وإبداعي في آن واحد، ليس مجرد "تفسير أورفي" للكون (حسب تعبير "مالارميه")، بل سيطرة على الكون - فهذا الجهد يخاطر، بفعل العنفوان الروحي، بتفجير الأُطُر الجاهزة، وبسحق الأشكال المألوفة للغة وللنظم، إلى حَدٍّ أن هذا الشعر - بطموحاته

"الإيكارية" - أحياناً ما سيفضي إلى الصمت والعدم، صمت "رامبو" ("لم أعد أعرف أن أتكلم")، وصمت "بودلير" المعقود النسان، وصمت "مالارميه" أمام الصفحة التى يغزوها "بياض" يبعث على الدوار.

وعبر هذه المحاولة شبه اليائسة، نرى الشاعر، المنطلق من بيت الشعر، المنتظم، يصل - فى أغلب الأحيان -- إلى مطالبة قصيدة النثر بصيغة formule شعرية جديدة - لا تنفصل عن شعر جديد: فالأمر يتعلق بإيجاد شكل فوضوي بما يكفي - في آن - لتحطيم التقاليد القديمة، ومعايير عالم لا يمكن القبول به، ومتناغم بما يكفي ليتمكن الشاعر من تنظيم إبداعه الشعري في نسق "كوني" (٩) ومتسق.

يرفض الشاعر الوسائل الآلية لتعاويذ الشعر الموزون والمقفى: وسيدعو إلى "سحر" أكثر براعة في الكلمات نفسها، وفي التوافقات الخفية بين المعنى والصوت، بين الفكرة والإيقاع، بين التجربة الشعرية واللغة التى تترجمها. وإذا ما كان شعراء القرن التاسع عشر يتمسكون - قبل كل شيء - بـ"موسيقية" القصيدة، فهو ما لا يصل بهم إلى حد أن يحشوا عن إبهار الأذن بسلاسة اللغة أو هدهدة الإيقاع: فهم يبذلون جهدهم - بشكل خاص - ليصلوا إلى أقصى درجات الطاقات الإيحائية للجملة، والثراء المتجانس للقصيدة، وانطباع الغموض واللانهائي؛ كل ما سيحدث - من خلال تسامي الفن - عبر الاستشعار المحسوس لعالم غير مرئي (١٠).

ولم يعد الأمر يتعلق فحسب - في هذه المحاولات في قصيدة النثر - برد فعل ضد العَروض الكلاسيكي، ولا بمساعٍ شكلية وفنية خالصة: فالمحاولات الموفقة ـ إلى حد ما - لـ"باربي دورفيي" و "هوساي" و "شانفلوري"، إذا ما كانت شاراتٍ على المجاهدة التى سادت الأدب، فإنها لم تهدف - رغم هذا - إلى أكثر من استغلال الاكتشافات الصياغية لـ"برتران" - وربما، أيضاً - إلى إبداع شعر أكثر "حداثة" في موضوعاته، وفي نغماته؛ وسنجد أنفسنا - الآن - بإزاء جهد يسعى ليعيد إلى اللغة فاعليتها الكاملة، ويصنع منها أداةَ "صيد روحى" في مطاردة المجهول، أو المطلق."إن اختراع المجهول يتطلب أشكالاً جديدة"، ذلك ماسيقوله "رامبو". وستصبح قصيدة النثر هي شكل الشعر الحديث ذي الطموحات الميتافيزيقية، ومن هذه الطموحات ستأتيها حيويتها واندفاعاتها المجنونة - أحياناً - وبعض الإخفاقات - أحياناً - وعظمتها.

وكان "نرفال" أول من حاول الذهاب إلى أبعد من العالم المرئي، و"اقتحام هذه الأبواب الميتافيزيقية" (١١)، التى تفصلنا عن المجهول. وتتخذ محاولته شكلاً مزدوجا: فهو - من ناحية - يؤلف، "في حالة من أحلام يقظة **فوق طبيعية** supernaturaliste" (١٢)، الأشعار الغامضة في "خرافات Chimères"، ويجهد نفسه - من ناحية أخرى - في "أوريليا Aurélia"* - "لتثبيت الحلم ومعرفة سره" (١٣). وقام بمحاولته هذه- لتهشيم العالم الليلي- عبر النثر، عبر أكثر أنواع النثر شفافية،

***أوريليا** Aurélia: رواية لنرفال.

وأكثرها امتلاءً بالشعر الطبيعي . وإذا كان من الممكن اعتبار "أوريليا" نوعاً من "السرد" المكتوب في نثر شعري، فلا يجدي أن نتذكر وجود نص - في الصفحات الأخيرة - ليس "سرداً" لحلم بقدر ما هو ترتيلة إلى هذا الموطن الغامض، إلى "عدن" التى استشفها "جيران" في ختام سلسلة تجاربه . والأمر يتعلق - هنا - بقصيدة نثر حقيقية، سواء في التركيب أو التعبير: سلسلة من المقاطع التى تتشابك فيها الموضوعات الأساسية للصوفية الشعرية النرفالية (موضوعات الأماكن السامية والسماء المرصعة بالنجوم، موضوع إيزيس، التى هى - في نفس الوقت - "ماري، أميرة السموات" - وخبر مسيحي طيب، ونظرية "أورفية" عن "جوقة النجوم"، آلهة الشمال والقابالانية*)، في حين أن عودة المقطع الغامض والشعري - مرةً بعد أخرى - فى "أذن الفأر Myosotis" تشي بجهد في التكوين، ومحاولة (في شكل فني، هنا) لـ"إخضاع المشاعر بدلاً من الخضوع لها"[١٤] . وإلى جانب العبارات الشعرية الشجية والمتموجة - التى نجد كثيرًا منها في "أوريليا" (تنهيدة، رجفة حب تخرج من ثدي الأرض المنتفخ، وكل جوقة النجوم تتجلى في اللانهائي ، تتناءى، وتدور حول نفسها، تنكمش وتنفتح، وتزرع في البعيد فسائل الإبداعات الجديدة") - علينا أن نلاحظ تواتر العبارات الغنائية التعجبية، القصيرة أو المتقطعة، التى تمنح هذا النص هيئة ووقعاً يختلفان تماماً عن النثر المألوف في "أوريليا" :

> الويل لك، يا إله الشمال - الذى حطم بضربة فأس المائدةَ المقدسة المجبولة من المعادن السبعة النفيسة ! فأنتَ لم تتمكن من تحطيم **اللؤلؤة الوردية** التى تكمن فى المركز . فقد قَفَزَت تحت الحديد، - وها نحنُ مسلحون من أجلها... هُوسَاناه** !

ولا شك أن الكثافة الشعرية - التى لا جدال فيها - لهذا النص، تأتي، بالطبع، من الشبكة الصارمة للإيحاءات بألغاز الأديان هذه، التى كانت تفتن "نرفال" . وهؤلاء "**الجديرون بالذكر**" (طالما أنه أطلق على هذه الترتيلة هذا الاسم - حسب "شويدنبرج") "يفقدون سحرهم عند تفسيرهم، إذا ما كان ذلك ممكناً": ألا يلفت النظر أننا نستطيع أن نطبق عليهم عبارة "نرفال" عن "دوماس"[١٥] ، حول السوناتات "فوق الطبيعية" الواردة في "خرافات"؟ ما من تعليمية، ولا حتى سردية، في هذه السلسلة من القفزات أو الصور الرمزية: فلدينا هنا رؤى [١٦] و"إشراقات" فكر محموم، "مفعم... بالقابالانية، والسحرية، والتلقينات الصوفية" [١٧]، بعقل يخترقه البرق؛ وبشكل محدد، يبدو لي أن "نرفال" يكتشف - هنا، الآن - هذا الأسلوب الإشراقي الموجز والساطع - الذى سيصبح "رامبو" أستاذه - والذى سيصدر برقُه، كما يوضح "فاليري"[١٨]، "ومضاتٍ في اتجاه نسق آخر، أو "عالم" **لا يمكن لضوء دائم أن ينيره**".

ومن العسير القول ما إذا كان "نرفال"- وهو يتخلى عن "عالم الأوهام"[١٩] هذا، الذى تلقى

---

* **القابالانية**: التفسير اليهودي ـ الصوفي والرمزي ـ للتوراة، حسب التقاليد القديمة .

** **هوساناه** Hosannah: هتاف أو تهليلة من الطقس اليهودي انتقلت إلى الشعائر المسيحية، وتعني "الممجد للرب". وهي ـ في المعنى العام ـ صيحة فرح، أو انتصار.

من أعماقه العديد من الإلهامات (فهو يتساءل: "عند العثور على ما يسميه الناس العقل، هل يجب الندم على فقدانها ؟"[٢٠])- قد أحس بأن الشعر ينسحب منه ؟ لكننا نعرف أن القوى الغامضة قد انتصرت على الشاعر، فما إن كتب السطر الأخير من "أوريليا"، حتى - وفقاً لقول "جوتييه" في "المقدمة" - " قتلَ الحلمُ الحياة".

إنه الحدس بعالم غير مرئي، ومحاولة العثور على اتصال بما وراء الطبيعة، بفضل الطاقات الغامضة للعقل: إنها - بوسائل مختلفة - مغامرة روحية على نفس مستوى ما سيحاوله "بودلير".فنحن نراه - من"**أزهار الشر**" إلى "**سأم باريس**" - يواصل محاولته في "الشعوذة الإيحائية"، كاشفا - بلعبة الرموز والجناس - الـ"توافقات" بين الروح الحديثة والمشهد الحضري، بين العالم المحسوس والعالم ما فوق الطبيعي، ومجاهداً في أن يضع - حسب تعبيره [٢١] - "اللانهائي في النهائي". ولأن اللغة - بالنسبة له - هي أداة المسعى الميتافيزيقي، ولأنه يري "في الكلمة، في **الفعل**، شيئاً ما **مقدساً**، يمنعنا من أن نجعل منها لعبةً للمصادفة"[٢٢]، فلابد أن نعطي أبحاث "بودلير" الشكلية أهميةً كبرى : فلا نعتبر نوعاً من التسلية تلك الـ"**ألاعيب**" الواردة في "**سأم باريس**"، التى كرس لها أعوامه الأخيرة، والتى تطلب إنجازُها من "التركيز الفكري"[٢٣] ما قد يكون سبباً في التعجيل بنهايته التراجيدية . هذه الـ"**ألاعيب**" ستميز مرحلةً حاسمةً في تشكيل **غنائية حديثة** ، سيكون النثر أداتها.

الهوامش

(١) انظر - بشكل خاص- سخرياته من "هوجو" و"البؤساء" في خطاب إلى "فيجارو"، نشر في ١٤ أبريل ١٨٦٤ (Baudelaire, Œuvres, éd. de la Pléiade, t. II, p.765).

(٢) عنوان المقال المنشور في "**سومين تياترال** Semaine Théâtrale"، ٢٢ يناير ١٨٥٢، والموجه ضد "بانفي" وآخرين . وحول هذه العودة إلى العصور القديمة، انظر أطروحة "فيران"، "**جمالية بودلير**" Ferran, **L'esthétique de Baudelaire** , Hachette, 1933, p.545 et sq.

(٣) هو العنوان الأول لمقال عن "المسرحيات والروايات المهذبة " ظهر في" **سومين تياترال** "في ٢٧ نوفمبر ١٨١٥. انظر - في هذا الموضوع - "فيران"، **مرجع سابق**، ص ٥٢٨.

(٤) "نحن جيل عليم"، ذلك ما أعلنه "لوكونت دي ليل" عام ١٨٥٢، في مقدمة "**قصائد قديمة**" **Poèmes Antiques**؛ "لا أقبل بسيادة غير العقل السليم"، ذلك ما يكتبه "بونسار"، زعيم المدرسة البورجوازية لـ"العقل السليم"، الذى سخرت منه مجموعة "كورسير-ساتان" Corsaire-Satan (انظر- في هذا الموضوع - "فيران"، **مرجع سابق**، ص ص٥٢٥ - ٥٢٨).

(٥) انظر - بشكل خاص - "م. ريمون" في مقدمة دراسته حول الشعر" **من بودلير إلى السيريالية** **De Baudelaire au Surréalisme** (nouvelle éd. Corti, 1940), p.11- 46: "لقد رصدت هؤلاء الشعراء الثلاثة جنباً إلى جنب، لأنهم اليوم مثل "منارات" ثلاث، بالمعنى البودليرى للكلمة، وأشعتها تكنس الأراضي العذراء حيث تقدم آخرون وراءهم "، على ما يقول في استخلاصه (ص ٤٥).ويخصص "أ. كولينو" - في **الأبواب العاجية Les Portes d'ivoire,** Plon, 1948 (نرفال، بودلير، رامبو، مالارميه) - فصلاً عن "التعبير" (ص١٢٧ - ٢١١).

(٦) "... إنني أخترع لغة" (خطاب إلى كازاليس، أكتوبر ١٨٦٤).

Mondor, **Vie de Mallarmé**, Gallimard, 1941, p.144.

(٧) "إن استخدام لغة بإتقان هو ممارسةٌ لنوع من الشعوذة الإيحائية" (بودلير، مقال عن "ت.جوتييه"، (**Œuvres** , t. II, p.471

(٨) G. de Nerval, **Aurélia** , 2° partie, ch.I.

(٩) "بفضل التماسك الداخلي لعالم الفكر، واتساقه مع الكون، يتشكل - من تلقاء ذاته - نظام في الفكر يصبح صورةً أمينة وصيغةً للكون"، ذلك ما كتبه" نوفاليس" في "**أتباع سايس** Disciples à Sais " (ذكر "رولان دي رونيفيل"، "**التجربة الشعرية**" Rolland de Renéville, **L'Expérienc poétique**, La Baconnière, Neuchâtel, 1938, p.162)

(١٠) نعرف عبارة "بودلير" - التي أخذها عن "بو": "**بواسطة** الشعر، و**عبر** الشعر، **بواسطة** الموسيقى **وعبرها** -في آن- تستشف الروح البهاء الكامن وراء القبر" (**Notes nouvelles sur Edgar Poe** ,servant d'introduction à la traduction des **Nouvelles histoires Extraordinaires**).

(١١) Aurélia . 2e partie , fin (Œuvres . la Pléiade, p.412).

(١٢) Les filles du feu, dédicace à Alexandre Dumas (Eod. loc.,p.178).

(١٣) Aurélia ,2e partie , fin , p.412.

(١٤) Aurélia, 2e partie , fin , p.412. ويقول "نرفال" في موضع آخر: "أطلب من الله أن يمنحني المقدرة على أن أخلق حولي عالماً لي، وأن أقود حلمي الأبدي بدلاً من أن أخضع له" (L'Artiste , 2 juin 1844). من هنا ينفصل الشاعر عن الصوفية.

(١٥) إلى "دوماس" (مقدمة " **بنات النار** "Filles du . Œuvres , p.178)، وحول أشعار "**خرافات**": يصرح "نرفال" - بالتحديد - أن سوناتاته "ليست - على الإطلاق - أكثر غموضاً من ميتافيزيقا هيجل أو "الجديرون بالذكر" لشويدنبرج".

(١٦) كتب "نرفال" - في الصفحة الأولى من "**أوريليا**": "كان "شويدنبرج" يسمي رؤاه "جديرة بالذكر"، وهو مدين بها لأحلام اليقظة أكثر مما للنوم".

(١٧) هكذا يتحدث "تيوفل جوتييه" عن "نرفال" في كتابه " **تاريخ الرومانتيكية**" .Histoire du romantisme 1884.

(١٨) هكذا يصف "فاليرى" ما يسميه بـ"الوقت الصغير" في "الظاهرة الفوتو - شعرية "-Phénomène photo- poétique (Mélange , N. R. F, 1941, p.193)؛ ويبدو أننا نستطيع - على سبيل المثال - تطبيق فكرته، دون تشويهها، على قصائد **إشراقات** الموجزة والساطعة.

(١٩) السطور الأخيرة من "**أوريليا**"، (ص ٤١٤).

(٢٠) Aurélia . Première partie. I, p.359.

(٢١) حول "ديلاكروا" (Salon de 1859 . Œuvres , la Pléiade , t. II, p.242)؛ذكره "بلان" الذي رأى فيه الصيغة المثلى لـ"المشاركة الجمالية"، التي قام هو نفسه بدراستها في الجزء الثالث من دراسته المتميزة عن"بودلير"، وبالتحديد، تحت عنوان "**اللانهائي في النهائي**"(Blin, Baudelaire, N.R. F., 1939, p.192).

(٢٢) Article sur Th .Gautier,Œuvres , t. II , p.471 ؛ التشديد من "بودلير".

(٢٣) خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥: "إنجاز هذه الألاعيب الصغيرة هو نتاج تركيز فكري هائل".

الفصل الأول

بودلير والغنائيـة الحديثـة

(١) **مفهوم "سأم باريس"** . القصيـدة "الحديثـة" وتأثير "سـانت - بوف" النثر شكل لشعر **حديث** .

(٢) **الإنجاز** :

أ / أرابيسك القصائد . قصائد "فنية" وقصائد "رابسودية".

ب/ حداثة وجِدَّة النغمات . من السخرية الغنائية

جـ/ النثر البودليري الشعري : ثلاثة أنماط من الجُمل تتوافق مع "حركـات الروح الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي" الأنسـاق الإيقاعية . قصائد نثر وقصائد نظم .

(٣) **حساب بودلير الختـامي** . جِـدَّة وأهميـة المحاولـة . الإخفاقـات وأسبابها ميراث بودلير.

*

(١) مفهوم "سأم باريس"

ذات يوم، حدد "بودلير" الفن - في صيغة مدهشة - بأنه "سحر إيحائي يحتوي الشيء والموضوع في آن واحد، العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه" [١]. ويلاحظ "دانييل - روبس" أنه يمكن تطبيق هذه الصيغة علي القصائد النثرية الصغيرة في "سأم باريس"[٢]، مثلما على "أزهار الشر" : بل ربما نجد - أيضاً - في "سأم باريس" تأكيداً أشد على الشعور بالانصهار، بالتطابق بين الشيء والموضوع: "كل هذه الأشياء - كما يقول "بودلير" - أمام مشهد يجري، تفكر من خلالي أنا، وأنا أفكر من خلالها"[٣]. هذا التشتت (أو هذا التوسع) للـ"أنا" سوف تساعد عليه أجواء المدينة الكبرى: ففي "المشهد" المديني، وفي قلب الحشد المتنوع في أشكاله، يحس الشاعر بشخصيته تتضاعف، وهو ثمل من "المشاركة الكونية"[٤]؛ وتصبح روحه المنبسطة "روحاً جمعيةً تبكي، وتأمل، وتتنبأ أحياناً"[٥]. وعلى نحو متبادل، فعندما يعبر عن شخصيته الخاصة، وصداماته وشكوكه، ومتطلباته المتناقضة، فإنه يعبر عن الروح الحديثة بكل تعقيدها، كما صاغتها الحياة المحمومة، اللاهثة والمصطنعة، للعاصمة.

ويقترح "بودلير" على حبيبته - في "دعوة إلى السفر" (نثر) - الذهاب إلى هولندا، ليتملّى في "توافقها الخاص بها"[٦]: وبالمثل، فإن أشعاره الباريسية (لاسيما المكتوبة نثراً) تقدم لنا مظهرين متشابهين و"متوافقين"، يلخصهما "تيبوديه" بأنهما "تعرية روح في مدينة كبيرة"، و"تعرية روح مدينةٍ كبيرة"[٧] . وما يجب التأكيد عليه هو الأسلوب الشديد الوعي - والقصدي تماماً - الذي استهدف "بودلير" تحقيقه في "سأم باريس"؛ هو شعر العاصمة . فأرابيسك الزهور - الذى يحيط بصولجان باخوس - لا يمكن إدراكه، في هذا الديوان، بدون العصا التى تسنده[٨]: أريد أن أقول إن باقة القصائد هذه، ذات المظهر المتحرر والمتنوع، تلتف حول خط مستقيم، هو - هنا - قصد يدعمه شعر حديث ومديني . وفي هذا العمل - "الأكثر تفرداً، والأكثر قصديةً - على أية حال - من أزهار الشر" (ولابد من أخذ تصريح "بودلير" بعين الاعتبار)[٩] ،يحدد المفهوم، لا بنية الديوان فحسب، بل التعبير والشكل المستخدمين أيضاً . إنه القصد الحداثى الذى يجب التأكيد عليه أولاً، فهو الذى سيقود استخدام النثر كأداة شكلية .

"عند تصفحي - للمرة العشرين، على الأقل - لـ"جاسبار الليلي" الشهير لآلويزيوس برتران ... واتتني فكرة محاولة شيء على مثاله، وأن أطبق على وصف الحياة الحديثة، أو - بالأحرى - على حياة **واحدة** حديثة وأكثر تجريداً، النهج - التصويري بشكل غريب - الذى استخدمه في رسم الحياة القديمة" ؛ ذلك ما كتبه "بودلير" في "إهداء Dédicace" إلى "آرسين هوساي"، الذى نشر - في "لابريس "La Presse"، عام ١٨٦٢- العشرين الأولى من قصائد النثر هذه . اعتراف له دلالته: فما فعله "برتران" بالنسبة لباريس القديمة وديجون العتيقة، يريد"بودلير" أن يفعله لباريس عصره : فشعر حديث لا يمكن أن يكون - بالفعل (وهو ما يؤكده "بودلير" أيضاً)[١٠] - إلاّ شعراً **مدينياً**، وصادراً - مباشرةً - عن "مخالطة المدن الكبرى"، التى شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع.

منذ عام ١٨٤٦، وفي تعبيره عن نظريته في "الحداثة" - هذا الجانب الهارب والنسبي من الجمال، والمتنوع مع كل عصر - أضاف "بودلير" أن "الحياة الباريسية مفعمة بالموضوعات الشعرية والعجيبة"[١١] . ولكننا - في حوالي عام ١٨٦٠- سنراه مشدوداً بشكل خاص إلى العاصمة، الخزان الذى لا ينضب من الأنماط والأحلام : يكتب "لوحات باريسية" (التى ستشكل - في طبعة عام ١٨٦١ - قسماً جديداً من "أزهار الشر")، ويبدأ قصائده النثرية، ويخصص مقالاً (في نهاية ١٨٥٩ وبداية ١٨٦٠) حول "رسَّام الحياة الحديثة"،"قوسطنطين جيز":

> عشقه ومهنته أن **يعانق الحشد**... إنه معجب بالجمال الأبدي والانسجام المدهش للحياة في العواصم، انسجام مصون بفعل العناية الإلهية في خضم الحرية الإنسانية . إنه يتأمل مناظر المدينة الكبرى، مشاهد الأحجار يداعبها الضباب، أو تضربها لفحات الشمس ...[١٢]

و"بودلير" - مثل "جيز" - يريد أن يكون "المتسكع الكامل"، في مطاردته لـ"الجمال العابر، الهارب، للحياة الراهنة"[١٣] : لقد فكر - عام ١٨٦٠ - في أن يسمي ديوانه الذى يضم قصائد النثر "الطَّوَّاف المنعزل "أو" الجَوَّال الباريسي"[١٤]. ونحن ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب- في ذلك الحين، وكما سيكتب إلى "سانت-بوف" من بلجيكا في مايو ١٨٦٥ - "إثارةً غريبة، تحتاج إلى عُروض، وجمهور، وموسيقى، و حتى إلى مرايا عاكسة ..."، و"حمام الجمهور الشهير هذا"، الذى يتحدث عنه في "**العامة**"[١٥]؛ باريس وحدها هي التى يمكنها أن تمنحه كل ذلك . وبعيداً عن باريس، لن يكون لإلهامه إلا أن يذوي .

لن نتمكن - هنا - من توضيح تأثير "سانت-بوف" : فكيف لا نتعرف - في هذا "الطَّوَّاف المنعزل والمتأمل" [١٦] على "جوزيف ديلورم" جديد، وهو يستسلم بدوره- على البلاط الباريسي-

إلى "الأفكار التي يولدها المسير"[١٧]؟ وهو تقارب أشار إليه "بودلير" نفسه - على أية حال - وهو يكتب إلى "سانت-بوف"، في ١٥ يناير١٨٦٦، أنه إنما أراد تقديم" جوزيف ديلورم جديد يسقط فكره الرابسودي على كل واقعة في تسكعه" . والواقع أن وسط الجمع الباريسي، سيضيع المنعزل (الواردة في قصيدة)" الأشعة الصفراء" الشهيرة (الذي كان بودلير يصفه بأنه "العاشق الفاسد")[١٨] التي تستجلب - في مقاطعها الأخيرة، كما يقول "أ.فيران" - "موضوع الرثاء الحديث كله، المتطور في ديكور معاصر"[١٩] :

هكذا يمضي فكري، والليل قد جاء،
أنزل بين الحشد المجهول
وسرعان ما أغرق كآبتي :
أكثر من ذراع تحتك بي، ندخل حانة ريفية،
نخرج من الملهى، والعاجزُ المخمور
يغني بصوت مرتعش لحناً مرحاً.

إنها ليست غير أغان، وصخب، ومشاجرات سكارى
أو عشق في الهواء الطلق، وقبلات بلا حياء ،
وعواطف عنيـــة ،
أعود: وفي طريقي يخثون الخطى، يتقافزون
طوال الليل أسمع السكارى في شارعي يجرون أقدامهم
ويصيحـــون .[٢٠]

والجدير بالملاحظة أن "سانت-بوف" يحلو له لا أن يغوص فحسب، كما يعلن، في "عمق الواقع الأكثر سوقية"[٢١] - أى أن يتخذ نقطة انطلاقه من الحياة الخاصة واليومية (نعلم أنه كان يريد أن يبدع - على غرار شعراء البحيرة، وردزورث وكولريدج ـ شعراً "حميماً وخاصًا، وأليفاً، ومألوفاً"، على نحو ما كتب في مقدمة "عـزاءات consolations"، وفي ملحوظة لـ"أفكار أغسطس"[٢٢] - بل أن يلح على المظاهر الأكثر كآبة والأكثر دناءة لهذا الواقع اليومي : فأية أجواء هذه التى يرى" جوزيف ديلورم" فيها الشارع الخارجي، مكان نزهاته الداعرة :

> هذه الجدران السوداء الطويلة، المملة للعين، حزام كئيب للمقبرة الفسيحة التى يسمونها مدينةً كبيرة، وهذه الأسيجة غير المقفلة تماماً تمكننا من الرؤية عبر الفتحات، والعشب المتسخ فى بساتين الفاكهة، وهذه الممرات الحزينة الرتيبة، وأشجار الدردار الرمادية بفعل التراب ـــ وفى الأسفل ـ بضع عجائز يجلسن القرفصاء مع أطفال على حافة حفرة...[٢٣]

ألا نجد هنا ـ (عام ١٨٢٩) ـ رد فعل ضد أوائل الألعاب النارية الرومانتيكية، "شرقيات Orientales"أو "أناشيد غنائية Ballades"، والتجسيد المسبق لما ستصبح عليه الحركة **الواقعية** ؟ ثمة ـ فى "السهرة" ـ نوع من الثنائية الرمزية، التى تتعارض والأفق الضاحك لهوجو، والأفق الكئيب لصديقه، الذى يبدو ـ وهو منعزل ـ يملأ سهراته:

ويطلق نوعاً من التصريح الكئيب [٢٤]؛ هنا ـــ ولاسيما فى "ربة شعرى" ـــ تعارض دال بين "الجارية اللامعة" والـ"بيرى"*، أو العذراء الإقطاعية التى تلهم شعراء آخرين، وربة الشعر المعدمة، المسلولة والمجروحة من الحياة، لسانت ـ بوف.[٢٥]

ألن تكون ربة الشعر هذه نفسها (ربة شعر"الوجود الناقص")[٢٦] هى التى ستسكن "سأم باريس"، مع كل هؤلاء المنبوذين، العجائز الفقراء، والعجائز المهرجين، والأرامل الفقيرات، والشحاذين، والكلاب الهائمة، "الذين خرجوا من الحياة يعرجون"[٢٧]، وقدَّمت ـ كديكور لهذه "الكوميديا المدينية" ـ الحديقة العامة حيث يبحث "الصعلوك" الشعبي عن التقاط بقايا الحفل [٢٨] مجاناً، و"الحانة" التى نذهب إليها لاحتساء "كوب من البيرة"[٢٩]، والبيوت الحقيرة التى تنتشر وسطها "رائحة مقليات"[٣٠] ؟ كومبارس غريب، وديكور شاذ لشخص متأنق ! نضال دائم ضد الصعوبات المادية ؛ فهل انتصر المُحضَرُون والديون وبنك "مون - دي ـ بيتيه" على حب "بودلير" للرفاهية والجمال الشهواني[٣١] ؟ أعتقد ـ بالأحرى ـ أنه قام بجهد شديد الوعي لإدخال الواقع الأكثر ابتذالاً في الشعر، وذلك - إذا جاز القول - لخلق شعر من النثري . ويمكننا ـ بالقطع ـ أن نستخلص دلالةً عميقة من المشهد الشائع. ويكتب "بودلير" فى مذكراته الخاصة:

> فى بعض الحالات مافوق الطبيعية للروح، فإن عمق الحياة يتبدَّى ـــ بكامله ـ في المشهد، رغم عاديته الشديدة، والذى نراه تحت عيوننا . إنه يصبح **رمزاً** لها[٣٢].

و"سانت ـ بوف" نفسه، "سانت ـ بوف" الذى أحياناً ما تشبه أشعاره ـــ النثرية بشكل بشع - شعر "فرانسوا كوبيه" على نحو تام، قد رأى ـ جيداً ـ أن الفنان يحدس "فيما وراء هذا العالم الظاهر بالعالم الآخر، الداخلي تماماً، الذى يجهله أغلب الناس" [٣٣] ؛ وهو ما يدعونا إلى أن نكتشف ـ فيما وراء الواقعية السطحية للّوحات المبتذلة ظاهريًّا ـــ حياةً أكثر غموضاً وعمقاً . ومع ذلك، فإن موقف "بودلير" تجاه الواقع اليومي يختلف كثيراً ـ فى "لوحات باريسية" ـ عنه فى "أزهار الشر" (التى كتبت ـ هي أيضاً، في معظمها ـ حوالي عام ١٨٦٠ـــ ١٨٦١)، وعنه فى "سأم باريس". وتبحث القصائد المنظومة:

> فى التعرجات الملتوية للعواصم القديمة
>
> حيث يتحول كل شيء، حتى البشاعات، إلى تعاويذ[٣٤]

عن الغامض[٣٥] ـ قبل كل شيء ـــ والمجهول[٣٦]، واللقاءات الغريبة، والمجازات [٣٧]؛ حتى لو انطلق"بودلير" من معطيات سوقية أو منفرة (الشارع "المزعج"[٣٨]، العميان "البشعين حقًّا"[٣٩]،

---

*الـ"بيرى Péri" : مخلوق خرافى، تزعم الأساطير الفارسية أنه من نسل الملائكة الساقطة . كما تعنى الكلمة ـ أيضاً ـ فتاة أو امرأة جميلة.

العجائز القصيرات، "مسخ متخلع") (٤٠)، فذلك ليقوم بعملية التحويل الغامضة، التى يُلمح إليها فى مشروعه "خاتمة Epilogue"، وهو يخاطب المدينة :

لقد أعطيتــنى طينــك فصنعتُ منه ذهبــاً(٤١) .

وفى "سأم باريس"، يظل الطين طيناً، أسود ولزجاً . ويسعى الشاعر ـــ بقصدية تامة ـــ إلى استخدام هذه المادة الأولية، كما هي : أحياناً كي يزيد مـن إحساسنا ــ على غرار "سانت ـــ بوف" ـــ بالوجود الذى يغوص فى هذا الطين، ويبرر الهروب الدائم الذى يغري به عبثاً الـ"حلم"(٤٢)، وأحياناً للبحث عن مؤثرات هزلية أو تهكمية ـــ على غرار "جويا" ـــ بفلتات مفاجئة من الرقة، أو الغنائية : "سأوحِّد المرعب بالهزلي، بل الرقة بالحقد "؛ ذلك ما كتبه "بودلير" إلى والدته (٤٣)، بصدد ديوانه . ويمثل هذه المؤثرات الخاصة بالتناقض، ومؤثرات الرتابة، كان "بودلير" يشعر بحرية فى النثر أكبر مما فى النَّظم . ألم يسبق وسجل ـ عام ١٨٥٧ (وهو يترجم "إ.بو") – أن كاتب القصة "يمتلك فى حوزته تعدداً فى النغمات، وظلال اللغة، والوقع المتأمل، والتهكمية، والسخرية، التى يتخلى عنها الشعر، والتى ـــ شأنها شأن تنافر الأصوات ـــ هي إهانات لفكرة الجمال الخالص"(٤٤) ؟ وتكاد بعض القصائد الباريسية ـــ فى "سأم باريس" ـــ أن تكون، تقريباً، أقاصيص (صانع الزجاج الرديء، موت بطولي، اللاعب الكريم، فلنقتل الفقراء !)، حيث يستخدم "بودلير" بكثرة ـ متأثراً، فى ذلك مباشرةً، بإدجار بو (٤٥) ـ "نغمات" سبق الحديث عنها. علينا ـ إذن ـ أن نقر بأنه يرى فى قصيدة النثر شكلاً أكثر حرية، أكثر "انفتاحاً" من قصيدة النَّظم فى قبولها بتنافر الأصوات ، وانقطاعات النغمة، والسخرية بشكل خاص ـ ألا يقول عن "سأم باريس"، فى فبراير ١٨٦٦، إننا نجد فيه" كثيراً من الحرية، والتفاصيل، والتهكم" (٤٦)، بأكثر مما فى "أزهار الشر" ؟ وهنا ثمة تقنيتان مختلفتان تماماً، ولا تنحو مؤثراتهما وإيحاءاتهما نحو الشعر عبر نفس الطرق . ربما يكون "بودلير" أول من أدرك ـ بوضوح ـ الإمكانيات التى يتيحها النثر كشكل للشعر الحديث، الذى يحتفى بكل تناقضات الحياة الحديثة.

النثر، شكل لشعر "حديث"

من الضروري حقًّا ـ هنا ـ فيما أعتقد، ألاَّ نفصل "**شكل**" الـ"نثر"، الذى اختاره "بودلير" عن قصده **الحداثي** : فمن أجل ترجمة حياة وروح بشر القرن التاسع عشر فى كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل "سلس، ومتنافر بما يكفى للتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي"(٤٧). ومن اللافت للنظر أن هذا النموذج عن "نثر شعري" ـــ كما عبر عنه "بودلير" ـــ يبدو مرتبطاً لديه بـ"مخالطة المدن الكبرى" (٤٨)، نثر بالغ السلاسة فحسب، ومتخلص من كل ضغوط شكلية (وهو ما يميز ـ للوهلة الأولى ـ "بودلير" عن "برتران")، و يمكن أن يقترن، بلا معاظلة، بنبضات الحياة، وتموجات الإحساس فى قلب مدينة كبيرة.

ولا يخطئ "بودلير" فى أن يرى ـ هنا ـ "شيئاً جديداً، كإحساس وكتعبير"(٤٩) . هذه الرغبة فى التنويع وفى التناقضات، تتعارض مع مبدأ "وحدة النغمة" الذى تفرضه الجماليات القديمة . ونستطيع ـ على أية حال ـ أن نتساءل: إلى أي حد لا ينسجم هذا الميل إلى "الشرائح tronçons"(٥٠)، وإلى النغمات والأنواع الأدبية البالغة التنوع، مع تجزيء الشخصية، ومع تعددية تتناقض تماماً والشعور الكلاسيكي بوحدة الفرد . إثراء أم تفكيك ؟ على أية حال، فعبر رؤية مقطعية، وفى ظل مظاهر ليست تكميلية فحسب، لكنها ـ فى الغالب ـ متناقضة، سيظهر لنا المشهد الروحي للشاعر، بكل تناقضاته وتنافراته، و"ابتهالاته " المضادة (٥١) ; وللتعبير عن كل هذه التناقضات، كل هذه الدوامات الذهنية، يحتاج "بودلير" إلى شكل أكثر حريةً من الشعر المنظوم، الذى يلبي متطلبات أخرى بحركته الموزونة والمنتظمة، والقابلة لترجمة (أو إنتاج) السكينة، والنظام والانسجام.

ولا شك أن الشعر الرومانتيكي قد "فكك" الشكل الشعري، وقد تحدثتُ عن الحركة التحررية لهوجو(٥٢)؛ وقدبذل "سانت ـ بوف" ـ أيضاً ـ جهوداً واعية للتقريب بين الشعر والنثر، لخلق ما أسماه "البحر السكندري العادي"(٥٣)؛ فبطله "جوزيف ديلورم" أحياناً ما ينصح بالبحث ـ فى الشعر ـ عن شكل "أقل صرامة"، يمتلك" ميزة الطبيعية والبساطة"(٥٤) . ونعلم ـ أخيراً ـ أن "بودلير" قد سعى، أحياناً فى "أزهار الشر"، إلى كسر انتظام الإيقاع، والتوصل إلى اضطراب إيقاعي arythmie، "أو ـ بالأحرى ـ إلى **إيقاع النثر**"، كما يكتب "كاسانيي" فى ملاحظته عن هذه المحاولات العجيبة (٥٥) ـ وذلك حينما تتطلب الفكرة أو حركة الجملة ذلك : فالنبرة المألوفة للحديث فى "الرحلة" (٥٦) :

قُل، ما الذى رأيتموه ؟
- رأينا كواكب
وأمواجــاً، ورأينا رمــالاً أيضاً ،
ورغم صدماتٍ عديدة وكوارث غير متوقعة ،
فكثيــراً ما أصابنــا المــلل، مثلــما هنــا .

ومؤثر القطع المفاجئ، فى "هاوية"(٥٧) :

أخشى النوم مثلما يخشون حفرةً عميقة.

محاولات كهذه تظل محدودةً للغاية، طالما نرفض المطالبة (مثلما سيفعل الرمزيون) بحرية الشعر الكاملة . ويظل مؤكداً أن المجرى المنتظم للبيت الكلاسيكي لا يتوافق واضطربات وتعرجات الوجود الحديث؛ فيبدو لي من المستبعد ـ مثلاً ـ ألاَّ يكون "بودلير" قد انزعج، مادام قد عرف جيداً" الأشعة الصفراء"، من عدم توافق الشكل مع الموضوع فى المقاطع الشعرية الأخيرة (٥٨)، ومن الارتباكات التى تقود إليها متطلبات النظم (التورية "أكثر من ذراع تحتك بي"، والتعاكس "عواطف علنية") . وعلى أية حال، فقد انزعج من عدم ملاءمة مفردات تطبق كل كليشيهات الشعر الكلاسيكي لوصف حياة حديثة ومدينية: وهو يكتب إلى "سانت ـ بوف" أن فى

"جوزيف ديلورم" ثـمة: "**أعواد، وربابات، وقيثارات، ويهوه** أكثر من اللازم . وهـو مـا يشـوب القصائد الباريسية"(٥٩). لكن هذه المفـردات السـامية، أليسـت هـي ـــ بـالتحديد ـــ ثـوب الشـعر الكلاسيكي، أو- بالأحرى ـ "سترة نيسوس" الخاصة به ؟ لقد تحدث "هوجو"ـ وحتى "بودلير"ـــ عن **موجات** و **جرار** فى أشعارهم ...

فمن يدرى ؟ ربما انتاب "بودلير" النـدم ـــ أحيانـاً مـا ـــ علـى أن يجـد نفسـه، حسـب صيغـة "رامبو"، "مشنوقاً بالشكل القديم" (٦٠)؛ وربما كان سيبحث وقتئذ ـ فى النـثر ـــ وبـالتحديد فـى **النثرية**: أقصد عن حرية الشكل، والتخلـي ـــ إراديًـا ـــ عـن المقـاطع، واللازمـات، والتمـاثلات، وحريه النغمة، والتعبير، والابتعاد عن كل مؤثرات "النثر الشعري" التى سعى إليها سابقوه . محاولة أصيلة ـ بالقطع ـ وخصبة فى إمكانياتها . لكـن حريـة إلى هـذا الحـد لا تعـدم بعـض المخـاطر - وهذه المخاطر، التي التزم "بودلـير" - بـالضرورة - بمواجهتهـا، كـانت تتضـاعف بمخـاطر أخـرى، ترجع إلى الصعوبات المادية والثقافيـة التـى كـان الشـاعر يواجههـا . وعلينـا ـــ الآن ـــ أن نحكـم علـى "بودلير" وفقاً لإنجازاتـه .

(٢) الإنجاز

يدهشنا تضارب الآراء، عند بحثنا للأحكام الموجهة إلى "سأم باريس"؛ فالبعض يعجب ببودلير الذى نجح في أن "يقول الأكثر من خلال الأقل" [٦١]، بالنثر الأكثر إيجازًا، والأكثر "نثرية"، رغم أنه قد رفض كل تأثير الأسلبة stylisation أو الموسيقية؛ بل يذهبون إلى حد اعتبار "التعاويذ الإيحائية" "أكثر فاعلية في قصيدة النثر" مما فى المقطوعة المنظومة، وذلك فى الحالات التى تكون فيها المقارنة ممكنة[٦٢]. ولايرى الآخرون ـ فى "سأم باريس"– سوى نثر خالص، ولا يمنحون اسم قصيدة النثر إلا لمقطوعة وحيدة هي "محاسن القمر"[٦٣].فبم نفسر تضارب الأحكام إلى هذا الحد ؟

بطبيعة الحال، علينا أن نضع فى الاعتبار الأفكار **المسبقة**، وأن نرى عبر أي منظار ينظر النقاد. فبالنسبة لجوستاف كان ـ (وستتاح لنا فرصة العودة إليه) الذى يدرك قصيدة النثر باعتبارها نوعاً شكليًّا وفنيًّا صرفاً، يهيمن عليه البحث البارع عن الجناس والإيقاعات ـــ فإن الشكل الشديد الحرية لبودلير هو شيء بلا معني؛ وبالعكس، فإذا ما اعتبرنا قصيدة النثر ـــ مثل "بلان" ـــ نوعاً على النقيض من "النثر الشعري" والموزون، يستخدم ـ في الارتقاء بنفسه ـ "نثراً خاماً"[٦٤]، غير إيقاعي، فسنحيل إلى البحث عن نماذج له فى "سأم باريس"، لا فى "الأناشيد الغنائية" لآلويزيوس برتران . إنها خاصية قصيدة النثر ـ هـذا النوع المنقسم ـــ التى تمضي فى اتجاهين متعارضين، يتذبذب بينهما الشعراء والنقاد : الاتجاه إلى الانتظام، والكمال الشكلي ـ والاتجاه إلى الحرية، بل إلى الاختلال الفوضوي ـ مظهران أكدتُ عليهما فى التو.

أما وقد فُرض ذلك، فإنه يتبقى ـ فى جميع الأحوال ـ أن الأساليب التى تستخدمها قصيدة النثر، سواء ارتبطت ببعض أشكال المعمار الشفاهي، أو ـ على العكس ـ بتدميرها، فإنها يجب أن تنحو ـ دائماً ـ نحو أهداف تتخطى تلك الخاصة بالنثر الدارج، ولا تتعارض مع الخصائص اللانفعية، والغموض، والكثافة، التى هى بعض من خصائص الشعر . ولنعد إلى "بودلير"، فهل استطاع منح نثره ـــ البالغ التحرر عن قصد، والمفتقر، غالباً، إلى كل الزخارف اللفظية أو الموسيقية ـ "البريق التحتي "الشهير، الذى سيتحدث عنه "مالارميه"[٦٥] ؟ وهذ النثر "النثري"، أهو ـ أيضاً ـ شعري ؟

علينا، أيضاً، أن نتأمل ــ عن كثب ــ تقنية "بودلير" فيما يتعلق، من ناحية، ببنية القصائد، و"الأرابيسك" *الذى ترسمه العناصر المتنوعة، وــ من ناحية أخرى ــ تنوع **النغمات** المستخدمة وعلاقاتها مع خط الجملة؛ وغالباً ما يمكن توضيح هذه الدراسة بالمقارنات سواء مع النثر أو الشعر المنظوم؛ وأخيرا، فإنه من الضروري مراعاة العنصر الشخصي ــ أقصد الفارق الذى يفصل المجموعة الأولى، القصائد التى نشرت فى "لابريس" ــ عام ١٨٦٢ ــ عن القصائد التالية، المكتوبة بعناء وبطء متزايد : ففي ٢٣يناير ١٨٦٢، أحس "بودلير" بـ"إنذار غريب"، إذ هبت عليه "ريح جناح الغباء" (٦٦). فمعطيات المشكلة ــ كما نرى ــ معقدة، بما سيجبرنا على التخفيف من حكمنا .

أ) أرابيسك القصائد . قصائد "فنية" وقصائد "رابسودية " **

ما أجاد "بودلير" قوله ــ عن الفنان التشكيلي، عام ١٨٥٩ ــ يمكن أن يقال أيضاً عن الشاعر : "كل العالم المرئي" ــ أى، في حالتنا الآنية، المدينة وشوارعها وسكانها ــ "ليس سوى مخزن لصور وإشارات سيمنحها الخيال مكاناً وقيمةً نسبيتين؛ إنه نوع من العجين، على الخيال أن يتمثله، يهضمه ويشكله"(٦٧). ولن تكون **قصيدة** إلاّ اعتباراً من اللحظة التى يأخذ فيها الكاتب العناصر التى يتيحها الواقع و"ينظمها بفن معين" (٦٨)، ليصنع منها إبداعه الخاص . وموقع هذه العناصر فى "أرابيسك" القصيدة(٦٩)، والطريقة التى "تعمل" بها ضمن الكل، والتى يتفاعل بها الواحد مع الآخر، لإنتاج مؤثرات الانسجام أو التناقض، وأخيراً، خضوع هذه العناصر لـ"الفكرة المولّدة" ولـ"القانون الأعلى للانسجام العام"(٧٠)، الذى سيمنح القصيدة نبرتها الخاصة ووحدتها، كل هذا ذو أهمية قصوى (وهو ما لا ندركه ــ دائماً ــ بشكل كاف) فى هذا الإبدع لـ"عالم جديد"(٧١)- عالم شعري .

كيف يدرك "بودلير" ــ فى "سأم باريس" ــ هذه الصياغة للعناصر التى يتيحها الواقع، والتى تعتبر إحدى الأدوات الرئيسية التى يتمتع بها شاعر النثر، ليكتب قصائد، لا نثراً ــ وكيف يحققها؟ هذا ما يتوجب علينا بحثه أولاً .

سنرى أنه لا غنىً ــ هنا ــ عن تأمل التواريخ جيداً : فالخطأ فى ذلك (والواقع أنني لا أعتقد أن أحداً قد فعل ذلك، حتى الآن) لن يمكننا من متابعة التطور الداخلي للفكر الإبداعي عند "بودلير"، فى الفترة من ١٨٥٧حتى١٨٦٦ .

---

*__أرابيسك__ arabesque: زخرفة مرسومة أو منحوتة تقوم على التكرار السيمتري لعناصر نباتية منغمة؛ خط متعرج يتكون من منحنيات متماثلة .

**__رابسودي__ rapsodie : قصيدة ملحمية كان ينشدها رواة محترفون؛ أغنية أو مقطوعة تحتوي على جزء ملحمي .

ففي عام ١٨٥٥، بعث "بودلير" إلى "دنوييه" ـ من أجل ديوان "فونتنبلو Fontainebleau" المشترك ـ بأولى قصيدتيه النثريتين : "غسق المساء" و "العزلة"(٧٢)، بالإضافة إلى قصيدتي "غسق من "أزهار الشر"، معلناً عدم قدرته على الكتابة ـــ في شعر منظوم ـــ "عن الطبيعة (...) عن الغابات، عن أشجار البلوط الكبيرة، عن العشب ، وعن الحشرات"(٧٣)، ويضيف :

> في أعماق الغابة، وأنا محبوس في هذه القباب الشبيهة بقباب الكنائس والكاتدرائيات، أفكر في مدننا المدهشة؛ والموسيقى الإعجازية التي تدور حول القمم تبدو لي ترجمةً للنواح البشري.

لكن، في عام ١٨٥٧، عندما فكر ـ حقاً ـ في كتابة ديوان من قصائد النثر، وفكر في تسميته (ربما تحت تأثير" جاسبار الليلي"؟) بـ"قصائد ليلية"(٧٤)، لم تكن غايته استغلال هذه القريحة في الشعر "المديني"، بقدر ما استهدف كتابة عمل نثري نظير لـ"أزهار الشر" . أربع قصائد ـ عام ١٨٥٧- (من خمس)(٧٥) تستعيد - في الواقع ـ موضوعات متماثلة (في"أي مكان خارج العالم Anywhere out of the world "، نجد موضوع "الرحلة"؛ وفي "المشروعات"، نجد موضوع "اليوم"، كموضوعين يختلطان بالإيحاء الغرائبي الموجود في "البعيد عن هنا")، أو متطابقة ("ازدوجت" قصيدة" نصف كرة في خصلة شعر "، بقصيدة "خصلة شعر"؛ وقصيدة "الدعوة إلى السفر" ازدوجت بقصيدة تحمل نفس العنوان في "أزهار الشر") . ففي قصائد عام ١٨٥٧ هذه، وفيها فقط ـ تقريباً ـ يبدو أن "بودلير" كان يبحث، تحت تأثير "آلويزيوس برتران" بلا شك، عن تماثلات شكلية، ومؤثرات اللازمات أو التكرارات الصوتية، التي تفرض على القصيدة ـــ مثلما يفعل المقطع الشعري وبيت الشعر ـ معماراً معدًّا سلفاً . وفي "أي مكان خارج العالم"، ثمة لعبة اقتراح ورفض تبادلية، مع تصاعد لقلق يؤدي إلى نتيجة مفاجئة؛ وفي "نصف كرة" ثمة مؤثر الانتظام المستمد من التكرار، في مقدمة كل مقطع(٧٦)، لكلمات "شَعرك" أو "خصلة شَعرك"؛ وفي "الدعوة إلى السفر"، عدة استعادات لتعبير ("بلد النعيم .. بلد النعيم الحقيقي .. بلد النعيمٍ الحقيقي، أقول لك")؛ وفي الختام، تجميع لكل الموضوعاتِ المثارة، التي تلتحم لتكون بورتريه مماثلاً للمرأة المحبوبة (فالكلمات: "إنه أنتِ ... نحوكِ أنتِ .. " تستعاد ثلاث مرات، في هذا المقطع الأخير) . وعلينا أن نضيف أن السجع والمحارفة*، اللذين رصد "كريبيه" و "بلان" تكرارهما في "نصف كرة في خصلة شعر"(٧٧)، يخلقان إيقاعاً صوتياً شبيهاً بما تحدثه القافية :"Un charmant rêve **plein de voilures et de mâtures**....oû l'atmosphère est parfumée **par les fruits , par les feuilles**.." (حلم ساحر مليء بالأشرعة والصواري ... حيث الجو معطر بالفواكه والأوراق) . وإذا ما لا حظنا إلى أي حد يحرص "بودلير" على وحدة المناخ، ويتجنب كل تنافر صادم، حتى خلال سعيه إلى بعض المؤثرات التصويرية، فإننا نميل إلى أن نستخلص أن هذه القصائد هي أكثر قصائد الديوان وضوحاً ووعياً من ناحية الإعداد الفني. ولنضم إليها ـ إن شئنا ـ "دوروتيه الجميلة"، وهي قصيدة فكَّر "بودلير" ـ طويلاً ـ في منحها الشكل المنظوم و "التعداد الغنائي" لـ"محاسن القمر"، بتكرارها الواسع للتموجات (٧٨) ـ من خلال حركتها المزدوجة

---

* المحارَفة alliteration: تكرار حرف أو أكثر في بداية كلمتين متجاورتين .

المتماثلة، التى تُشعر الروح بالتوازي الذى تخضع له مصائر العشاق "غريبي الأطوار" ـــ وسنتوصل إلى الجانب التناغمى و "الفنى" لفن "بودلير"، كشاعر نثر، عندما سيجتهد لخلق عالم كل ما فيه ليس سوى:

نظام وجمال
رفاهية وسكينة ونشوة.

لكن، اعتباراً من عام ١٨٦١، سوف يسيطر الإلهام الباريسي على شعر "بودلير": فيعطي مجلة "لاروفى فانتازيست "ثلاث قصائد "باريسية":"العامة" و "الأرامل" و "المهرج العجوز" (والأخيرتان - وهو أمر دال ـ كانتا محل تقدير خاص من "سانت ـــ بوف"(٧٩))، وقد ألف "بودلير" أربع عشرة قصيدة أخرى، ستنشرها "لابريس" فى أغسطس وسبتمبر ١٨٦٢(٨٠).

عندئذ، أحس "بودلير" بكل الصعوبات الملازمة لمفهومه الواقعي والـ"رابسودي" لقصيدة النثر (٨١): فإذا ما أردنا أن نعرض لجَوَّال "يُسقط" فكره "على كل واقعة فى تسكعه"، فإننا سننكر ـ من نفس المنطلق ـ أيَّ تكوين، وأي إعداد فني: وكي نستعيد التمييز الذى أجراه "بودلير" في "صالون ١٨٥٩"، فلم يعد الأمر يتعلق ـــ عندئذ ـــ بـ"**خيال خلاَّق**"، لكن بـ"فانتازيا "(٨٢)، بـ"**مصادفة**" (٨٣)، إن شئنا؛ هذه المصادفة التى اعتبرها "بودلير" - قبل "مالارميه" ـ متعارضةً مع العمل الفني. وسنرى "بودلير" - في قصائد عام ١٨٦٢ هذه - موزعاً بين الرغبة فى الاستسلام إلى مصادفات التسكع (بالخضوع إلى العالم الخارجي، إلى "الشيء")، والرغبة فى تنظيم قصيدته فى شكل فني: إنه الصراع دائماً، "**الازدواجية**" بين الفنان وموضوعه، بين الفكر والمادة .

وسواء ما إذا كان "بودلير" قد أحس بضرورة التركيز والوحدة، المتطابقين مع المفهوم الجمالي الأعلى لـ"بو": "لا يجب أن تتسرب ـ إلى التكوين كله ـ كلمة واحدة، بلا قصد، لا تنحو ـــ بصورة مباشرة، أو غير مباشرة ـ إلى إنجاز مخطط تم التفكير فيه مسبقاً"(٨٤): وإذا ما كانت لديه ـ من ناحية أخرى ـ أفكار دقيقة، إلى حد ما،حول بنية قصيدة النثر، فلدينا الدليل على ذلك فى التعديلات التى أدخلها على نص **نثري** كتبه عام ١٨٥٣ ـ هو "أخلاقيات اللعبة" ـــ ليجعل منه عام١٨٦٢، إحدى "قصائده النثرية" العشرين . ويتناول نص عام ١٨٥٣ تطور الاختلافات بين أنواع اللعب : "الاختراعات الصغيرة الأرضية"، و"اللعبة الحية"، و "اللعبة العلمية"، إلخ .. وعلى سبيل التوضيح، يُدرج "بودلير" هذا "الشيء المرئي" خلال الإحصاء :

> وبصدد لعبة الفقير، فقد رأيت شيئاً أبسط بكثير، لكنه أكثر كآبةً من اللعبة التى يبلغ ثمنها مليماً ـ إنها اللعبة الحية.(٨٥)

وفى قصيدة النثر، يستخدم "بودلير" ـ كمقدمة ـ ما قاله عن "الاختراعات الصغيرة الأرضية"، لكنه يكثف ويحذف التحديدات التقنية الزائدة، والتأملات ذات اللهجة الأخلاقية، الخالصة، ثم يدخل ـ دون تمهيد ـ فى صلب الموضوع.

فكيف سيرفع من شأن هذه الطُّرفة إلى مستوى القصيدة ؟ أولاً بأن يمنحها مغزًى مختلفاً : فسوف يشدد على الرمز، وذلك بتطوير فكرة النص الأول عن "أسوار الحديد الرمزية" . وسيكشف الطفلان ــ الغني والفقير ــ كلٌّ منهما للآخر عن ألعابهما، "عبر هذه الأسوار الرمزية، التى تفصل بين عالمين، الشارع الرئيسي والقصر"، ويجد "بودلير" - فى الختام ــ خيطاً موفقاً يوسع من الطُّرفة ويمنحها ملمحاً روحيًّا:

وأخذ الطفلان يتبادلان الابتسام فى أُخوة، بأسنان ذات بياض **متساو**[٨٦] .

هو الخيط الختامي الذى يعتبر ــ كما يقول "جـ. كربيه" ــ "الضوء الأكبر لهذه اللوحة العذبة"[٨٧]، أعده "بودلير" بملاحظة تلعب ــ فى أرابيسك القصيدة ــ دور الوسيط ونقطة التحول: لم يعد الفقير الصغير يوصف ــ(كما فى المقال النثري)ـ كـ"أحد هؤلاء الصبية الذين يشق المخاط عليهم ــ ببطء ــ طريقاً بين الوسخ والتراب"، لكن على نحو أكثر مثالية، باعتباره "أحد الصبية المنبوذين، الذى ستكشف العين المنصفة مواطن الجمال فيه، إذا ما نظفته من أوكسيد البؤس الناتئ والمنفر، مثل عين العالِم التى تتخيل لوحةً مثاليةً تحت الطلاء اللامع لصانع المركبات".

وفي المقام الثاني، فهذا النص ــ الذى لم يشكل فى صورته الأولية إلاَّ مقطعاً واحداً، وجزءاً من كلٍ أوسع ــ قد اقتطعه "بودلير" ونظَمه فى ثماني فقرات : ونستطيع أن نستخلص من ذلك أنه يضع نفسه ضمن مدرسة "برتران"؛ فيعتبر التقسيم إلى مقاطع من خصائص قصيدة النثر، أليس المقطع le couplet ــ هنا ــ هو المرادف لـ"المقطع الشعري la strophe" فى الشعر المنظوم ؟ وعلى أية حال، فهذا التقسيم يسمح له بتهوية قصيدته، وبأن يفصل العناصر بوقفات إيحائية ، فيبرز الخيط الأخير ــ على إيجازه ــ بطريقة أكثر تأثيراً أيضاً .

ونستطيع ــ على نفس النحو ــ أن ندرس بنية "الغريب" و "لكلٍّ خرافته" و "الغرفة المزدوجة" (كي لا نذكر سوى أكثر قصائد "بودلير" نجاحاً، بما لا يمكن إنكاره)، لنصل إلى نتيجة مفادها أن الإنجاز فى الأعمال ــ الرمزية أو الغنائية ــ متحقق على مستوى القصد؛ وهو ــ هنا ــ قصد شعري وخلاق، على نحو صريح. ولنكتف بالنظر ــ عن كثب أكثر ــ إلى "صلاة اعتراف الفنان"ــ وهي إحدى القصائد التى تساهم فى خلق "غنائية حديثة" تجعلنا نشعر بتمردات وطموحات وإحباطات روح حديثة من نمط "بودلير" نفسه . ولن نجد مثالاً أفضل منها على "سحر إيحائي" ينطوي ــ حسب تعبير "بودلير" ــ على "الموضوع والشيء"، على الأرابيسك المزدوج للعناصر **المادية** : اللازوردي، والبحر بأمواجه، والشراع البعيد، وعناصر **روحية** "تتجاوب" معهم، لتشكل لوحةً قوية البنيان لاشيء فيها مجاني: فاللازوري يتجاوب مع انطباع باللانهائي وبالروحانية ("العفة" و "الشفافية")، ومع البحر انطباعٌ بالجمال الثابت وغير المحسوس؛ ومع الشراع "المرتعش فى الأفق" شعور بالضعف، والعزلة، يتجاوب مع "الوجود العُضَال "للشاعر، ويقوده إلى صرخة رعب أمام الاتساع الرهيب للمشهد، وعجزه عن ترجمته[٨٨] . ولنفهم الطريقة التى تعمل بها

العناصر المختلفة ـ من الناحية الجمالية ـ علينا أن نفكر فى الدور **الوسيط** الذى يلعبه هذا الشراع الصغير، وهو العنصر الإنساني الوحيد فى المشهد، الذى يصنع ـ بشكل ما ـ الانتقالة بين المشهد والإنسان .

وعلى العموم، فالبناء أكثر تركيبية ـ فى هذه القصائد التى نعثر فيها على موضوعات "بودلير" الغنائية الكبرى ـ والعلاقات المعمارية مدروسة بشكل أفضل، و"قانون الانسجام العام "تمت مراعاته أكثر . وفى المقابل، فإن نقص الوحدة الفنية فاضح ـــ غالباً ـــ فى القصائد الباريسية، وذلك بسبب نزعتها "الرابسودية" نفسها .

ولنأخذ ـ على سبيل المثال ـ قصيدة "الأرامل" : لقد أحس "بودلير" ـ نفسه ـ بمساوئ هذه الصفات الملفقة الواحدة فى الأخرى، التى اجتهد لخلق وحدة لها ـــ رغم أنها مصطنعة – من خلال الجملة / المفصل:"من هي الأرملة الأكثر حزناً والأكثر إثارةً للحزن؛ أهي تلك التى تجرجر فى يدها طفلاً لا تستطيع أن تقتسم معه أحلام اليقظة، أم تلك الوحيدة تماماً " ؟[٨٩] (فى "العجائز القصيرات" ـــ من "أزهار الشر" ـــ لا يطور "بودلير" غير نموذج واحد). لكن الاستطرادات ـ فى نفس القصيدة ـ تلعب، فيما يتعلق بالحفل الموسيقي، دور فاتح شهية حقيقي . وأخشى أن يكون "سانت ـ بوف" ـ بشِعره المتراخي، الذى يتبع مصادفات النزهة أو المحادثة (انظر ـ من بينها ـ "محادثة الحفل الراقص")[٩٠] ـ قد أصبح أستاذاً خطراً على "بودلير".

والخطر ـ بالنسبة للباقي ـ يحس به "بودلير" جيداً : فهو يجتهد ـــ على سبيل المثال ـــ فى "المهرج العجوز" ليؤلف وينظم لوحة العيد السوقي، فيصنع تقابلاً ـ يتخذ شكل تعارض حاد بين الجانب المضيء، الصاخب ("انفجار جنوني للحيوية")[٩١]، والجانب المظلم والكئيب؛ ذلك الركن الذى يقف فيه المهرج "صامتاً وساكناً" ـ تناقض بين المظاهر الخارجية والنزعات الأخلاقية فى آن . وهو يجتهد ـ أيضاً ـ للارتقاء بالوصف من خلال الرمز الختامي، الذى برغمه (وربما بسببه) تظل القصيدة كلها ـ فيما يبدو لي ـ فى منتصف الطريق بين النثر والشعر؛ فالمستوى الحكائي والمستوى المجازي متجاوران، وليسا ممتزجين (انظروا ـ على النقيض ـــ التداخل البارع، فى قصيدة "البجعة" من "أزهار الشر"، للوحة "الحداثية" والرمز).

لكن هناك ـ أيضاً ـ ما هو أكثر خطورة، ويكمن فيما يمكن تسميته "المرحلة الثالثة" من تأليف "سأم باريس" (بعد نشر العشرين قصيدة الأولى، وحتى موت الشاعر)؛ وسيهدد خطر جديد الوحدة الداخلية للقصائد وتوازنها: هو الرغبة ـ التى لم يستطع "بودلير" مقاومتها ـــ فى ترميمها بعد فوات الأوان، وفى استعادتها فى اتجاه شواغله اللحظية . وأحياناً ما كان يتم تنقيح النص بعد عدة أعوام فاصلة : كيف يمكن ـ إذن ـ للقصيدة أن تحافظ على الوحدة، على "كلية التأثير"[٩٢] التى كان "بودلير" يعتبرها ضرورية ـ مع ذلك ـــ للعمل الفني؟ ولاشك أن الفقرات الثلاث التى تختتم ـ اعتباراً من عام ١٨٦٤ ـــ "غسق المساء"، لا ينقصها الجمال، فى تدفقها الغنائي، لكن "بودلير" ـ عندما أضافها إلى النص الأولى، الحكائي الخالص، والمفترض أن ينشر فى ديوان "فونتانبلو Fontainebleau"[٩٣] ـ كيف لم يشعر أنه يُطعم قصيدةً أخرى بالأولى، مختلفة

فى الخصائص والإلهام؟ وتعديل قصيدة "مشروعات" أكثر غرابة ـ وأكثر إزعاجاً ـــ أيضاً : ففى عام ١٨٦٤، كان ذهن "بودلير" موجهاً نحو مشروعه فى شعر "تسكعي" و "رابسودي" . كان يريد أن يعرض لشخص جوَّال، تتشبث أحلام يقظته ـ كما سيكتب إلى "سانت ـ بوف" ـ"بكل واقعة في تجواله" :يتعلق الأمر ـ هنا ـ بحديقة يتم عبورها، أو بخاتم يُـرَى فـى "محل لبيع أعمال الزنكوغراف"، أو فندق نقابله "خلال المسير فى شارع رئيسي"[٩٤] . كل هذا الديكور المتكلف ـ إلى حد ما ـ لـم يكن له وجود عـام ١٨٥٧، ولاحتى عـام ١٨٦١[٩٥] : فعبر المشهد الداخلي الوحيد ـ فحسب ـ تحول خيال الشاعر . والأخطر أن الخاتمة شديدة الاختلاف : فهي أكثر عادية، وأقل "بودليرية":

١٨٦٤	١٨٥٧
حصلت اليوم، فى الحلم، على ثلاثة بيوت،	الحلم ! الحلم ! دائماً الحلم الملعـون ! ـ
حيث وجدتُ لذة ًمتساوية . لماذا أُجبر جسدي	إنه يقتل الفعل ويأكـل الزمـــــن! ـ إن
على تغيير المكـان، طالما روحي تسافـر بهـــذه	الأحلام تخفف من لحظة الحيوان المفـــترس
الخفة ؟ وما الجدوى من تنفيذ أية مشروعـــات.	الذى يضطرب فينا.إنه سُم مُسكن يغذيه.
مادام المشروع ـ فى ذاته ـ هو متعة كافيـــة ؟	أين يمكن العثور ـ إذن ـ على كـــأس
	عميق بما يكفي، وسم كثيف بما يكفي للقضاء
	على الحيوان ؟

هذه التحولات فى اتجاه السطحية[٩٦] تشوه ـــ ضمن ما تشوه أيضاً ـــ كثيًرا مـن قصائد المرحلة الأخيرة : هناك، ونضوب فى الخيال الخلاق (وعبثاً سيسعى "بودلير" لإنجاز مؤلفه "الكتاب الملعون")[٩٧]؛ وهو نوع من التورط ـ أيضاً ـ فى النثرية، الذي حكـم مفهومُ ديوانه نفسه على "بودلير" بأن يواجهه باستمرار . ونشعر أن "بودلير" ـ فى آخر سنوات حياته ـــ لـم يعد يمتلك القوة الخلاقة الضرورية كي يفرض على مادته نسقاً فنياً، فيقتصر على "نسخ القاموس"[٩٨].

يرتبط أرابيسك القصائد، وتوازنها البنيوي ـ من ناحية ـ بالمفهوم والغاية، بما يمثلان نتيجةً لها أكثر غنائية أو أكثر رابسودية ـ ومن ناحية أخرى، يطول هذا الانحدار نحو الصمت ونحو الموت، بهذه الدرجة أو تلك من الحيوية الجسدية والفكرية للشاعر . إننا نمضي ـ إذن ـ من أكبر تلاحم فني إلى تهافت الشكل أو انعدامه، تقريباً .

ورغم هذا، ففي الشعر ـ كما فى الرسم ـ لا يكفـي تحديد المكـان والعلاقات بين العناصر المختلفة للحصول على بنية متوازنة؛ فوحدة الانطباع، والاتساق العام، يرجعـان ـــ كذلـك ـــ إلى اتساق النغمات . وهذان اللفظان ـ **نغمة** ودرجـات اللـون ـــ المستخدمان بكـثرة فـى التصوير

الزيتي، وفي الموسيقى؛ لماذا لا نطبقهما على الشعر ؟ فبودلير ـ نفسه، كما رأينا ـــ يذكر، في حديثه عن القصة، "النغمة التأملية والتهكمية الساحرة"(٩٩)، ويستدعي أيضاً ـــ في ملاحظة من "مذكرات شخصية" – "نغمة ألفونس رابيه – نغمة البنت المصونة (فاتنتي !الجنس المتقلب!) – النغمة الأبدية "(١٠٠). وفكرة إثراء الشعر لا بالموضوعات فحسب، ولكن **بالنغمات** الجديدة، التي كانت محظورة حتى ذلك الحين، هي ـــ كما سبق وقلت ـــ إحدىغايات "سأم باريس" الكبرى(١٠١).فهل تتفق مع ضرورات العمل الشعري؟

ب) حداثـــة وجـــدَّة النغمـــات.

من السخرية إلى الغنائية.

علينا أن نؤكد ـ أولاً ـ على الأصالة المطلقة لبودلير في هذه المحاولة لإثراء المجال الشعري . وترجع هذه الأصالة ـ في المقام الأول ـــ إلى اقتراحه باستبعاد البهرجة التقليدية، وتعرية قلب حديث (قلبه) بكل تعقيداته، واندفاعاته، وضغائنه، وتعاقبات أحلام يقظته، وصفائه الساحر ـــ وذلك بأن يقوم بعمل الشاعر لا عمل رجل الأخلاق . ومن المدهش ـ في الواقع ـــ أن نلاحظ، حتى في هذه الفترة، أن مؤلفي قصائد النثر (سواء كان اسمهم "بارني" أو "برتران" أو "لامنيه" أو "رابيه" أو "جيران") كانوا يسعون إلى أن يضفوا على أنفسهم روحاً غرائبية، توراتية، قديمة، من العصور الوسطى ..كي يمنحوا قصائدهم – بفضل المسافة، والابتعاد في الزمان والمكان – هذه "الهالة" الشعرية، التي لم تعد تعويذة الشعر تأتي لهم بها أبداً . وينجم عن ذلك أن نبرة "برتران" التهكمية، أو عنف "لامنيه" – رغم أنهما منحا شعرهما لوناً خاصًّا ـ قد احتفظا بشيء ما أكثر أدبية، ينطوي على ما هو أقل بُعداً وعمقاً من تهكمات أو اندفاعات "بودلير" الغنائية . ثمة غنائية أكثر قليلاً، لكن ثمة ذبذبات حداثية محدودة لدى معاصرين عرفهم "بودلير" جيداً : فـ"لوفيفر ـــ دومبيه" ـ الذى كان بمقدوره قراءة نثره في "الارتيست" (١٠٢) ـــ يثري أحلام يقظته، الشديدة العمومية والأخلاقية، برموز وصور "رومانتيكية" بأكثر مما هي "حداثية" (وعندما يستعير صورةً من الفوسفور أو من المراكب البخارية، يتكون لدينا انطباع غريب بالهجران)؛ ويلجأ "بابو" ـ من أجل كتابة رسالة هجاء ضد "فييو" والقساوسة الكاثوليك ـــ إلى الاستعارة المسهبة والطنانة في خمسة أجزاء من "الشجرة السوداء" (التى نشرت عام ١٨٦٠، في "خطابات هجائية ونقدية")؛ وأخيرا "هوساي"، الذى يتملقه "بودلير" ـــ بشكل مقبول ـــ على قصيدته "أغنية صانع الزجاج"(١٠٣)، هل فتح الطريق ـ حقا ـ أمام شعر حداثي ومديني ؟ ولا يجب أن ننسى ـ أولاً – أن هذه "الأغنية" هي الوحيدة من نوعها بين كل القصائد و "النقوش البارزة السلفية" القديمة النثرية، في "أشعار كاملة"، وأن هذا الموضوع ـــ الواقعي والمعاصر ـــ قد تطور، بعد ذلك، بالطريقة الأكثر سطحية، وبأكثر ما يمكن تصوره من برودة وعظية . ولي أن أعتقد ـــ عن طيب خاطر، كما يقترح "جـ.كريبيه"(١٠٤) ـ أن قصيدة "صانع الزجاج الرديء" الموجودة في "سأم

باريس"، التى نرى فيها الشاعر يتسلى بتحطيم المواد البائسة لصانع الزجـاج، يمكـن اعتبارهـا "ردًّا عاجلا شديد الخبث" على أغنية "الأخوية" لهوساي . وربمـا كـان "شـانفلوري"، وحـده ــ الـذى نادراً ما يُذكر من بين "أسلاف" بودلير[١٠٥]، والذى لـم تكن نعمة الشعر نفسها قـد زارتـه بـأكثر من "هوساي" ــ قد حاول، فى "خيالات وأناشيد غنائية"[١٠٦]، استـخدام قريحة مدينيـة وحديثـة، وربما يكونٍ مسلياً أيضاً ــ من خلال المقارنة مع "الغرفة المزدوجة" فى "أزهارالشـر" (أهـو التقـاء ؟ أعلينا ــ حقا ــ أن نتحدث عن "مصدر" ما) ــ أن نرصد ــ فـى "كلـب ــ حصـاة" - الوصـف، على عمودين متقابلين، لـ"سقائف الشعراء"(مثل الأحلام والخيـال) و"سـقائف حقيقيـة"، تكدرهـا الكآبـة والقـذارة: "لا ورق، بـل حوائـط مصفـرَّة، ألبـوم جـداري يحمـل آثـار مـرور كـل المستأجرين.."[١٠٧]. ومن البديهي تماماً ــ رغم هذا ــ أن "شـانفلوري"، إذا ماكـان قـد استشـف بعض الاحتمالات التى أتاحها له عصره، فى الشعر النثري، فإنه لـم يتمكن من التوصـل إلى نغمـة ولاَ إلى شكل لغنائية حديثة . ومن جانبـه، كـان "بـارنى دورفيـيّ" ــ المحصـور تمامـاً فـى البحـث الشكلي، وفى إطار النشيد الغنائي ــ قد جلب لقصيدة النثر بضع نبرات غنائية جديدة، لـم يستطع "بودلير" أن يتحصل منها سوى على بضعة أصـداء فـى "إيقاعـات منسـية Rhythmes oubliés" النادرة، والمنشورة فى ذلك الحين[١٠٨].

والواقع أن "نبرةً حديثةً" حقاً قد ظهرت فى نثر هـذه الفـترة : نـبرة سـاخرة، تهجميـة، تربـط "الرقة بالحقد"، وأحياناً المنطق بـالعبث . وهـي مـا نجدهـا فـى روايـات "بـاربي دورفيـي"، ولـدى "كلاديل"[١٠٩] ــ بل في غالبية القصص الأكثر مكـراً، لأنهـا أكـثر إيجازاً: ويستشـهد "بودلـير" أو يدرس "بتروسٍ بوريل" ــ "طبيعة مرضية"، و"سـحنة متغضنـة"[١١٠]، و "شـانفلوري"، الـذى سـدد "منظاراً شعريا مزدوجاً ... إلى الحوادث والمصادفات الهزلية أو المؤثرة، للأسـرة أو للشـارع"[١١١]. و "آسيلينو"، الذى عرف كيف "يقدم شرعية العبث وما لايصـدق"، والـذى "يقلـد ــ أحيانـاً ــ استدلالات الحلم الغريبة" [١١٢]، و"بو" ــ بشكل خاص ــ الذى يمثل أصل النبرة المخاتلة المتأملة فى "سأم باريس" . ويكفى أن نقارن "الوقائع الخيالية" لـ"أ.ديشام" ــ علـى سـبيل المثـال ــ بـ"حيـاة آسيلينو المزدوجة"، لنرى العبور من الخيالي "الرومانتيكي" إلي خيالي يندرج فى قلب الحيـاة الحديثـة، والشديدة التلوينِ بالفكاهة[١١٣]. ولنضف أننا ــ اعتباراً من عام ١٨٣٢ ـ نستطيع أن نقرأ فى "حوليات رومانتيكية" نثراً عجيباً: "قبة العجزة" و "هلوسات" بقلم ... "دي بلزاك"، الذى يصـف السـراب الذى يثيره غدير ماء صغير وقد أصبح هلوسة، تحت التأثـير المـترافق للنبيـذ ولموسـيقى "هارمونيكـا رخوية" . ومع أعمال كهذه، يمكن تمامـاً (مثلمـا بالنسـبة لحكايـات "بـو" و "آسـيلينو") أن نطبـق كلمة "بودلير" حول "خاصيتي الأدب الرئيسيتين: ما فوق الطبيعية والسخرية"[١١٤].

وعلى أية حال، فكتابة القصص ــ رغم كثافتها وشعريتها الشـديدتين ــ تختلـف عـن كتابـة قصائد النثر. و "بودلير" ــ الذى اقترح لنفسه، فى "ملحوظات"، أن يظل "دائماً شاعراً، حتـى فـى النثر" [١١٥]، لا يريد أن يكتب نثراً فى "سأم باريس"؛ إنـه يريـد خلق شـكلٍ جديـد لشعر، قـابل لاستقبال كافة الأصداء وكل تنافرات الأصوات التى تمنح قصص معاصريه نبرةً حديثة؛ إنه يريد ــ

عموماً ـ خلق **غنائية حديثة** . لكن السمة الخاصة بغنائية كهذه ـ عليها ترجمة الحركات الأكثر تشويشاً للروح، والعبور (عند الضرورة، بلا انتقالة) من السخرية إلى التمرد، ومن الكآبة إلى الحماس ـ تحتاج إلى مقدرة خاصة من الكاتب . ولم يكن "بودلير" ـ على أية حال ـ جاهلاً بمخاطر "شعر النثر"، التى تعتبر على نفس مستوى الفانتازيا فى التصوير الزيتي ـ "أكثر خطورة لأنها أكثر سهولةً وانفتاحاً"[116] . وإذا ما شئنا ـ فى الواقع ـ ألاَّ نستغرق فى النثر، فمن الضروري أن "نجلي" المشاعر ونسيطر عليها، مهما كان عنفها؛ ومن هنا تنشأ القصيدة ـ تطهير catharsis لا غنًى عنه لكل عمل ينتظم فى شكل فني، حيث لابد أن تسيطر روح الفنان على مادته؛ ومن ناحية أخرى، فعلينا ألاَّ نظل تحت أو فوق "توتر" معين، ضروري لإحكام **نغمة** القصيدة، مثله مثل توتر أوتار الكمان، على سبيل المثال . وإذ يرتخى هذا التوتر، يتم السقوط فى الاستطرادات، وفى حلم اليقظة "الرابسودي"، والمبالغة فى الإطالة، التى طالما انتقدها "بودلير" - احتذاءً بـ "بو" ـ فى القصيدة[117]؛ فعندما تصبح مبالَغاً فيها، يعاني منها انسجام القصيدة ونقاؤها الشعري: وذلك شيء محسوس ـ بشكل خاص ـ فى بعض القصائد الهجائية، حيث ينطوي التهكم على شي من الإطالة والنشاز ("المبهج"، "الكلب والقارورة"، "المرأة المتوحشة").

وإحدى النغمات الأكثر جدَّة، والأكثر إدهاشاً فى الديوان هي ـ بالبديهة، وقد أدركنا ذلك سلفاً ـ السخرية؛ هذه السخريَة الفظة والمخاتلة، النابعة ـ كما يقول "بودلير" ـ من "طريقة تفكير شيطانية"[118] ـ سلاح قاطع ذو حدين، مشرع ـ أيضاً ـ ضد الشاعر نفسه، موضع السخرية والاستخفاف والمُحتقر[119] ـ ضد السوقية الإنسانية وما يسميه ـ فى "أزهار الشر" ـ "الغباء فى مواجهة الثور". هذه القسوة المزدوجة تفسر العنوان الذى فكر "بودلير" ـ لفترةٍ ما، وتحت تأثير "بتروس بوريل" ـ فى أن يضعه على قصائده : "قصائد ذئبية صغيرة"[120] . وهي ـ مع ذلك ـ ليست إلاَّ شكلاً عدوانياً لذهنية موجودة ـ الآن ـ فى "أزهار الشر"، لا تخفف فى شيء (وهو ما لاحظه "تيبوديه") من "اللهجة القارصة والموجعة "[121] لبعض القصائد، "اختبار منتصف الليل"، على سبيل المثال . ونجد صدى شعر ١٨٦٣ ـ نثراً ـ فى "الساعة الواحدة صباحاً" ـ (المنشورة عام ١٨٦٢)؛ وهي قصيدة حافلة بتهكمات على الغباء والرشوة المعاصرين (ونجد صدًى لها فى المذكرات الخاصة)[122]، وذات نبرة أكثر إيلاماً ـ فى واقع الأمر، أيضاً ـ مما هي ساخرة: إن "انتفاضات الوعي"ـ (التى يتحدث عنها "بودلير" فى "إهداء") ـ تقود الشاعر، هنا مباشره، إلى صرخة جميلة ليأس غنائي، يجعل هذا الاعتراف خفقة الجناح الكبيرة والأخيرة[123] . لكن صفاء "بودلير" القاسي هو ـ فى أغلب الأحيان ـ بلا مقابل غنائي : إنه يصوغ نغمةً ثلجيةً، أو ـ على النقيض ـ سخرية قاسية، لا تسمح بظهور مشاعر المؤلف الخاصة ـ وهنا يكمن بالنسبة لبودلير "أسمى الفن"[124] ."فمن الاستهزاء إلى التهكم، ومن ملمح السخرية إلى التناقض الخدَّاع، يزمع "بودلير" أن يستنفد ـ فى نثره ـ كل سادية القبح البالغ"،كما يكتب "بلان"، الذى يضيف أنه ـ من هنا ـ يقدم نفسه "كمخلص لانفعالية سنوات شبابه"[125]. ولكن ـ فى الفترة نفسها، التى ألف فيها الشاعر "سأم باريس" ـ ألم يكتب، فى مذكراته الخاصة، أن المتحذلق ليس لديه ما يقوله للشعب

"سوى الاستهزاء به"[١٢٦] ؟ واحتقار كهذا للبشر تعايش مع مشاعر رأفة مخلصة نحو التعساء . وذلك أحد تناقضات هذا الرجل المزدوج homo duplex ، بودلير .

ويبقى أن نعرف ما إذا كانت نغمة مخاتلة متأملة كهذه ــ باردة السخرية، حيث تظهر الفرحة بالجرح الإرادي للمشاعر المسلم بها ــ قادرةً على إحداث هذه الإثارة، "هذا الخطف للروح"، الذى ــ (على ما يقول "بودلير" مقتفياً "بو")[١٢٧] - يصنع وحدة القصيدة . ونشعر تماماً بذلك التلذذ الكريه، الذى يكشف فى "الحبل" بشاعة التفاصيل[١٢٨]، وفى "لنقتل الفقراء" العطف المزيف نحو الشحاذ الذى ضُرب لتوه ضرباً عنيفاً[١٢٩]؛ ولن يندهش أحد إذا ما عرف أن عدة قصائد لبودلير قد رفضت لمدة طويلة من المجلات لعدم إمكانية نشرها، ومن بينها "لنقتل الفقراء" . لكنني لا أتحدث ــ هنا ــ عن اللياقة الأخلاقية : فالمشكلة المطروحة هي الخاصة بـ **الطاقة الشعرية** لقصائد كهذه. فهذه السخرية الباردة تتوجه إلى ذكاء القارئ، لا إلى حساسيته، وسيتم استيعابها وتذوقها من قبل أكثر مناطق الفكر صفاءً ــ لكن، هل ستصل إلى هذه المناطق العميقة حيث تهتاج قدرتنا الحماسية و"غريزة الجمال الأبدية" فينا[١٣٠] ؟ أخشى أن نجد ــ هنا ــ نثراً لاذعاً، ذهنياً، قاسياً كما ينبغي، لكنه ليس بشعر (ألا يجدر بالملاحظة، فيما عدا ذلك، أن هذه النغمة الهازئة محسوسة، بشكل خاص، فى المقطوعات التى لم تعد قصائد، بل أقاصيص حقيقية يمكن مقارنتها ــ إلى حد كبير ــ بأقاصيص "بو"، "موت بطولي"، "الحبل"، "بورتريهات عشيقات"؟) . إن "بودلير" الذى استشف شيطانية ما **حديثة**، لم تعد رومانتيكية، لم يستطع أن يضفى عليها أصالةً شعرية . ربما لم يكن لينقصه الكثير :مناخ من الفانتازيا، والغرابة (الذي نجده أحياناً لدى "برتران"، أو - في أيامنا هذه ــ لدى "ميشو"، مثلاً)، وهو ما يضاعف ـــ بغموض كثيف ـــ هذا الجفاف شديد الذهنية، أو التدخل الشخصي من الشاعر، حتى وإن كان فى اتجاه العدوانية (كما لدى "لوتريامون") . وأعتقد أن المزاج" الهستيرى "للشاعر ـــ فى "صانع الزجاج الرديء"[١٣١]، على سبيل المثال ــ أكثر "شعرية" مما فى "لنقتل الفقراء"، وسلوكه"كفيلسوف يراجع امتياز نظريته" . ورغم كل شيء، فلا يجب أن ننسى أن "بودلير" كان أول من بدأ فى فتح أبواب حدائق غريبة أمام شعراء النثر، حيث تزدهر الدعابة السوداء . ويلاحظ"أ.بريتون" ــ الذى يذكر فى "مقتطفات من الدعابة السوداء" قصيدتين نثريتين، هما "مبهج" و "صانع الزجاج الرديء" ـــ أن "بودلير" يأتي "بسلسة من المبادئ الجمالية الجديدة، التى ستتأثر بها كل الحساسية التالية"[١٣٢] .

ولاشك أن "بودلير" كان يزمع اكتساب مؤثرات عجيبة فى التناقض، بأن يناوب بين هذه القصائد "الشيطانية" وقصائد أخرى أخلاقية وإخوانية[١٣٣]، مثل "الأرامل" و "الجاتوه" و "المهرج العجوز" . ويتجاوب هذا التنوع، وهذه البرقشة الذهنية مع الغايات" الرابسودية" للديوان، ومع الرغبة المزدوجة فى الإشارة ــ من ناحية ــ إلى المظاهر المتعددة للروح المعاصرة، ومن ناحية أخرى إلى كل الإيحاءات المتنوعة التى يمكن أن يقدمها مشهد الحياة اليومية إلى "رجل الشارع". ويبدو أن ناقداً من ذلك العصر قد تبنى تماماً هذه الطريقة فى الرؤية، عندما كتب أنه في ديوان كهذا "يمكن لكل إيحاءات الشارع، والظروف، والسماء الباريسية، وكل اندفاعات الوعي، وكل خدر

أحلام اليقظة، والفلسفة، والرؤيا، وحتى الطُّرفة، أن تلعب دورها، حسب الترتيب"(١٣٤) . ولن نستطيع أن نحدد ـ بشكل أفضل ـ محاولة "بودلير" ... ولا أيضاً المخاطر التى تحملها : فالنبرة الفلسفية أو الأخلاقية، والنغمة الموضوعية للحكاية، ليست ـ فقط ـ بلا شعرية apoétique ، لكنها مضادة للشعرية antipoétique (رغم أن الحكاية يمكن أن تكون نقطة الانطلاق، والفلسفة نقطة الوصول لقصائد جميلة للغاية) . ولست بحاجة إلى التأكيد على الأثر الهدام الذى يمكن أن يتوفر عليه الاستطراد الفلسفى، والأخلاقي، والتربوي، على الخيمياء الشعرية الهشة . وسأكتفى بالإشارة إلى كل ما يفصل "العجوز المهمومة" عن "الأرامل" و"العجوز القصيرة" فى "أزهار الشر"، التى استخدمها كموديل له(١٣٥): فلا يتعلق الأمر ـ أولاً ـ بمجرد امرأة عجوز، بل بأرملة، أرملة فقيرة، تتناول غداءها فى "مقهى بائس"، وتستفيد من مجانية "قاعة القراءة". إنها ـ نغمة الأخلاقي(١٣٦)، محب البشر، المنقاد "نحو كل ما هو ضعيف، محطَّم، مغموم، ويتيم". لكن هذه الحركة الهوجوية (نسبةً إلى "هوجو") ستوجه القصيدة نحو غموض هذه "الحوّاءات ذات الثمانين عاماً؛ نحو ماضيهن الغابر ومصائرهن الغريبة، بل نحو "الأساطير التى لا تُحصى للحب المخدوع، والإخلاص المجهول، والجهود التى بلا طائل، والجوع والبرد اللذين يتم احتمالهما فى صمت وتواضع"(١٣٧) . شيء غريب، فيبدو أن هذه الرداءة وهذه البلادة الكئيبة ـ المميزتين للفقر ـ قد بهتتا على شخصية المرأة العجوز، المتصوَّرة بشكل بدائي، كعجوز أمازونية، وهي ـ فيما تنصت إلى حفل موسيقي عسكري ـ

تستنشق بشراهة هذا النشيد الحي والحربي(١٣٨) .

فنحن نواجه ـ الآن ـ "عجوزاً بريئة" تجد فى هذا "الفحور الصغير "الأسبوعي العزاء "المكتسب" عن وحدتها وفقرها: لم تعد أحد شخوص "بودلير"، بل أحد شخوص "فرانسوا كوبيه" (وسنلاحظ كيف أن بلادة المفردات تستجيب لبلادة الفكرة) . ألا نعتقد أن "بودلير" إنما أراد أن يقدم ـ هنا ـ البرهان على كلمة "بو" التى ذكرها فى موضوع آخر: "الفقر ابتذال ونقيض لفكرة الجمال"(١٣٩)؟

وهذا "الابتذال لـ"الشعب" الذى يرتدي القمصان والقماش الهندي"(١٤٠) قد طاب لبودلير ـ رغم هذا ـ أن يصفه لا فى "الأرامل" فحسب، بل ـ أيضاً ـ فى عدة قصائد من "سأم باريس": من بينها "المهرج العجوز" و "عيون الفقراء"؛ القصائد المفضلة لدى "سانت ـ بوف". إنه ـ هنا ـ يتخذ أكثر النغمات الممكنة تضاداً مع الشعر، نغمة "طرائفية" و "تسكعية" : الواقعية، والتدقيق النثري فى التفاصيل (١٤١) اللذين ينافسانه فى التصويرية، سواء الحقيقية أو المزيفة (١٤٢)، فتحل الملاحظات السيكولوجية محل "الخطوات الشاسعة مثل مُركَّبات" لـ"الروح الغنائية"(١٤٣)؛ مواء البلاغة الصحفية(١٤٤)، وابتذال المكان المشترك (الذى كان "بودلير" ـ وهو ما يجب أن نقوله ـ فحسب ـ يحترمه بشكل غريب)(١٤٥)،يأتيان ليحولا دون أي شعر حقيقي . ونلوم "بودلير"، لا لأنه أدار ظهره ـ فحسب ـ إلى الشعر عن عمد، كي يدلف إلى الأحاديد المرسومة ـ سلفاً ـ

لـ"الشيء المرئي"،وللصحافة ذات الشعرية المزيفة[١٤٦]، بل ــ أيضاً ــ لأنه سمح لكل مؤلفى المستقبل الفاشلين، لكل العاجزين عن نظم الشعر، بأن يطلقوا على كتاباتهم الوصفية (الباهتة) اسم "قصيدة النثر" . فكم من "معارض باريسية"، بعد "المهرج العجوز" ! كم من التعاطف المفتعل مع "الفقراء" و "الكلاب الطيبة" ! كم من شهادات الشعر (شعر الروزنامة) الصادرة تحت تأثير هذه الكلمات السحرية، "مقهى"، "كباريه"، "كوخ حقير"، "أرغن صغير نقّال" ! وإذا ما كان "بودلير" جادًّا فى تمنيه "خلق المبتذل التافه"[١٤٧]، فعلينا أن نعترف بأنه تخطى ــ فى ذلك ــ كل رجاء ...

وسوف نرصد أن الملاحظات حول "النغمات" البالغة التنوع، التى يميل "بودلير" إلى استخدامها فى ديوانه، تنحو ـ أكثر فأكثر ــ إلى أن تصبح ملاحظات حول الأسلوب . والواقع أن نغمة السخرية الباردة، التى تحدثتُ عنها فى البداية، تستمد بعضًا من فضيلتها من الابتذال، والشفافية التى يفرضها "بودلير" ــ إراديًّا ــ على أسلوبه، والتى تتعلق ــ فحسب ــ ببلادة الألفاظ العادية، عبر التعبيرات المحملة بالدعابة، هنا وهناك، التى يتم التشديد عليها، بشكل عام (مثلما عند "بو"): "تجربة ذات فائدة **أساسية**" (إذ إنها موجهة إلى رجل محكوم عليه بالإعدام)[١٤٨]؛ "تكمن النظرية فى أنني جنيت ألم المحاولة على ظهوركم" (قالها رجل محكوم عليه بالعقوبة لتوه .. وتلقى تأديباً ما)[١٤٩]. أسلوب غير "سلس"[١٥٠]، لكنه بسيط وخال من اللفظية . وفى الفقرات ذات النبرة الأخلاقية والفلسفية، تتوفر نفس الخصائص، مع ميل ــ رغم هذا ــ إلى البلاغي : "زحام، وعزلة : ألفاظ متساوية وقابلة للتحول ..."[١٥١]، "أراد أن يقوم بالإحسان وبتجارة رابحة فى آن؛ أن يكسب أربعين فلساً وقلب الله، أن يختطف الجنة اقتصاديًّا، وأن ينال ــ أخيراً، ومجاناً - شهادة رجل محسن"[١٥٢] (نفس الفكرة يتم تقليبها فى أشكال مختلفة) . وسيبحث "بودلير"، فى النصوص الحكائية والوصفية، عن المؤثرات "الأدبية" بشكل خاص : كلمات دقيقة وتصويرية، " الذيول الحمراء والمغفلون"[١٥٣]، "دانماركي، الملك شارل، كارلان"[١٥٤]، تعبيرات مزخرفة [١٥٥]، ومؤثرات أسلوبية متنوعة[١٥٦]؛ طرائق ــ فى أغلبها، كما نرى ــ تميز النثر الجيد .

ورغم هذا، فعلينا أن نؤكد إلى أي حد ــ كلما أصبحت النغمة أكثر شعرية وغنائية صراحةً، كلما رأينا تزايد عدد الصور والاستعارات: هذا إلى الحد الذى تنتظم فيه القصيدة كلها حول رمز ما. وقد سبق لبودلير ــ فى بعض النصوص، مثل "الكلب والقارورة" و "المهرج العجوز" و "لعبةً الفقراء" ــ أن جاهد لتوسيع وتجاوز الحكاية بواسطة الرمز النهائي . لكن مقطوعات أخرى **هي** رموز يتم إدراكها باعتبارها كذلك؛ وبالتالي فهى شعرية عن عمد: "الغريب" و "لكل خرافته" و"المجنون وفينوس" . فلم تعد نقطة الانطلاق لتستمد ــ هنا ــ من الواقع؛ فالمشهد نفسه يصبح رمزاً، يقدم لنا المعادل المحسوس لشعور أو لفكرة معينة . وفى "لكل خرافته"، هو

سهل كبير مترب، بلا طرق، بلا حشائش، بلا شوكة واحدة، بلا قُرَّاص[١٥٧] .

(وسنلاحظ الأثر الرائع للإرهاق، والانعدام، الذى ينتجه هذا التعداد السلبي، الذى سنجد انعكاساً له فى الوجوه التى ــ كما يقول "بودلير" فيما بعد ــ "لم تكن تكشف عن أي يأس ") . وهو ــ

فى "المجنون وفينوس"، فى الملاحظة العظيمة هذه المرة ـــ مشهد بكامله لا إنساني أيضاً، "فيض صامت" من الضوء والجمال :

> وكأن ضوءاً متزايداً دائماً يجعل الأشياء تتلألأ أكثر فأكثر، والزهور المستثارة تحترق من الرغبة فى المنافسة مع لازورد السماء بطاقة ألوانها، والحرارة التى جعلت الطيور مرئيةً، قادتها إلى الصعود نحو النجوم مثل الدخان (١٥٨) .

فلم يعد الأمر يتعلق ـ هنا ـ بـ"تجاوب" بين المشهد الخارجي وروح الشاعر؛ فالمشهد لم يعد سوى عرض لهذه الروح، الملتقطَة فى بضع نزعات أساسية : شعور بالمنفي والرغبة فى "مكان آخر" (الغريب)(١٥٩)، وسأم مرهق (لكل خرافته)، ويأس إزاء استحالة الإمساك بالجمال (المجنون وفينوس) . كل قصيدة ـ إذن ـ هي تسجيل لهَمٍّ شديد ـ ليس شخصياً إلى هذا الحد ـ لبودلير الذى ينخرط فى الوضع الإنساني؛ ومن هنا، تستمد هذه القصائد الرمزية صداها العميق وقوتها الشعرية.

لكنها ليست ـ فحسب ـ التعبيرات والصور التى سوف تتنوع حسب **النغمة** المتبناة فى كل قصيدة . فقد كان حلم "بودلير" ـ ونحن نتذكر ذلك ـــ أن يكيف نثره" مع حركات الروح الغنائية، مع تموجات حلم اليقظة، مع انتفاضات الوعى"(١٦٠). فإلى أي مدًى نجح فى خلق نثر "شعري" و "موسيقي"(وهما الاصطلاحان اللذان يستخدمهما) ـ سلس بما يكفى ليقترن بحركات الكائن الداخلي، ويحافظ ـ فى نفس الوقت ـ على الفاعلية الشعرية، وعلى "السحر الإيحائي" للشعر المنظوم ؟

جـ) النثر الشعري البودليرى . أنماط الجملة الثلاثة .

الأنساق الإيقاعية . قصيدة نثر وقصيدة نظم .

تشكل الجملة داخل القصيدة نوعاً من العالم الصغير، الخلية المنظّمة التى تكون جزءاً من كُلٍّ أوسع، وتتبنى طبقاً لقوانين متماثلة: إنها الكلمات، بأصدائها الصوتية والبصرية، التى ترسم نوعاً من أرابيسك مصنوعٍ ـ فى آن ـ للأذن والروح . وعلى حركة الجملة أن تقترح وتولّد ـــ لدى القارئ ـ حالةً معينة للروح تتوافق مع حالة الروح التى نشأت منها القصيدة . إن مصطلح "موسيقى" ـ الذى يستخدمه "بودلير" ـ لا يجب أن يفهم، فحسب، فيما يتعلق بموسيقى لفظية خالصة؛ بل ـ أيضاً ـ بخصائص إيحاء وخلق خاصة بالشعر؛ وهي خصائص تختلف تماماً عن الخصائص التعبيرية المطلوبة من النثر العادي . وبدون هذه الخصائص الشعرية، فلن تستطيع اللغة أن

تصبح "تعويذةً إيحائية"(١٦١) . وحده "بودلير"، وهو يتحرر من عبودية **الإيقاع** (نعنى إيقاع **الشعر المنظوم**) **والقافية**، يزمع تنويع طقوس هذه التعويذة، بطريقة لا تربط "الموسيقية" الشعرية بوصفات شكلية خالصة، بل بخصائص أكثر داخلية، وقدرة على إثارة انفعالات وإيحاءات أكثر تنوعاً .

وحسب تعريف الشاعر نفسه، نتوقع أن نجد فى نثره تنوعاً بالغاً للحركات، يستجيب لجميع الحركات الداخلية لروح حديثة ومعقدة . وتتوافق ثلاثة أنماط من الجملة مع الحالات الثلاث التى يشير إليها، وسأسردها فى ترتيب معاكس لما يتبناه، بحيث أعبُر من النثرية الإرادية إلى التحليق الغنائي :

(١) نمط الجملة "**المتنافرة**"، التى تتجاوب ـــ بوسائل مختلفة (كسر الإيقاع، إيجاز التعبير، انقطاع النغمة أو التنافر الصوتي) مع "انتفاضات" الوعي؛ وبالتالي ـ غالباً ـ مع نغمة سخرية أو تهكم ما .

(٢) نمط الجملة "**المتموجة**"، إذا صح التعبير، أي الجملة الطويلة والمتعرجة، التى تقدم نفس **تعرجات** أحلام اليقظة .

(٣) نمط الجملة "**الغنائية**"، المتصاعدة والديناميكية، التى تتوافق مع المشاعر الحادة، والاندفاقات السعيدة أو الأليمة .

(١) والواقع أن ـ من بين هذه الأنماط الثلاثة ـ ثمة نمطاً لم يمنحه "بودلير" ـ حقاً ـ وجوداً أسلوبياً، وهو الأول . فالجملة المتنافرة، المبتورة، المتوقدة، التى سيمنحها "رامبو" حق المواطنة فى الشعر، والتى تقدم إيقاعاً بالغ الخصوصية، إنما هي غائبة من "سأم باريس" . فعندما يستخدم "بودلير" ـ فى مذكراته الخاصة ـ أسلوباً موجزاً ذا اختصارات مدهشة، فذلك للتعبير عن أفكار يمنحها ـ طواعيةً ـ شكل الحِكَم : "الله فضيحة ـ فضيحة رابحة"(١٦٢)، "كثير من الأصدقاء، كثير من القفازات"(١٦٣). لكنه ـ عندما يمنح موضوعاً ما شكلاً أدبياً ــ فإنه دائماً ما يستخدم جملاً تامة، واضحةً، ومبسوطةً تماماً، بل مع نوعٍ ما من الترف في الإبدالات والعبارات الاعتراضية(١٦٤). وعلى أية حال، فأعتقد أن "بودلير" ـ عندما يتحدث عن نثر "متنافر" ـ فهو لا يعني الكثير من الجمل المهشمة، أو انقطاعات فى البناء داخل الجملة، بل انقطاعات فى النغمة (من جملة إلى أخرى) تنتج أثر القفزة أو التنافر الذى يمكن للنثر، على عكس الشعر، أن يتقبله، بل أن يسعى إليه من أجل قيمته المفاجئة . ويستخدم "بودلير" مصطلح "قفزة" هذا بطريقة دالة على "الشجرة السوداء" لـ"بابو"؛ وهي قصيدة مجازية كبيرة، فى أسلوب نبيل، تنتهي - على نحو مفاجئ ـ بجملة ساخرة، قاطعة ومحددة :"وحتى روح سيبريس وقعت: فييو !". لقد وجد "بودلير" المقطوعة كلها

جميلةً للغاية، "عدا كلمة "فييو"، كملحوظة ساحرة، كقفزة من نوعٍ ما"[١٦٥]. وربما لتجنب تنافر مماثل (كما يفترض "جـ. كريبيه")، فإنه يلغي النداء الختامي الوارد في مخطوط "لنقتل الفقراء" : "ما قولكَ في ذلك أيها المواطن برودون؟". لكنه يقبل ـ في مواضعٍ أخرى ـ "قفزات" معبرة، تجعل القارئ ينتقل، بشكل مفاجئ، من مدًى إلى آخر مختلف عنه تماماً، ويصاحبها ـ بشكل عام ـ تغير في مظهر الجملة: وهكذا، ففي "الغرفة المزدوجة" تترجم القفزة التي تسم استعادة الوعي، والعودة إلى العالم الحقيقي، بجمل قصيرة وتعبيرات واقعية: "هاهي الأثاثات الغبية، المتربة، والمهشمة: المدفأة بلا لهب ولا جمر، ملوثة بالبصاق، النوافذ الحزينة، حيث شق المطر أخاديد في التراب، المخطوطات المشطوبة أو غير المكتملة، الروزنامة حيث حدد القلم تواريخ كئيبة ! "[١٦٦]. وبالطبع، يمكن للقطع ـ في النغمة وفي الأسلوب ـ أن يؤدي إلى تأثيرات كوميدية مطلوبة تماماً، حيث تحدث المفاجأة ـ بشكل آلي ـ ضحكةً "شيطانية "إلى حدٍ ما: تأثير مدهش ـــ بشكل خاص ـ في " الحساء والسحب"؛ وهي قصيدة بالغة القصر، تبدأ بجملة طويلة وشعرية: "محبوبتي الصغيرة المجنونة كانت تقدم لي العشاء، وعبر النافذة المفتوحة لحجرة الطعام، كنتُ أتأمل الحركات المعمارية التي يصنعها الله بالأبخرة والتكوينات الرائعة لغير المحسوس"، وتنتهي بتنافر بالغ، بجملة موجزة وفجة: "ألم يَحِن أوانُ احتساء حسائكم، ... يابائعَ السُّحب"[١٦٧]. وعبر تنافر أصوات من نفس النسق (سقوط مفاجئ للحلم في الواقع)، تنتهي ـ أيضاً ـ قصيدة "عيون الفقراء"[١٦٨].

ونشعر تماماً أن مقدمة هذه "الملاحظات الصاخبة" ـــ كي نتحدث على طريقة "بودلير" ـــ ترتبط بنبرة التهكم اللاذع، وهي نبرة **حديثة** أساساً، مادامت تمثل انتقام الفكر من عالم مبتذل رمادي . وتنافر أصوات كهذا، رغم تعبيريته ـ مع ذلك ـ ألاَ يتناقض مع "قانون الانسجام العام الأعلى "الذي طرحه "بودلير" نفسه، والذي نشر في الشعر مثلما في التصوير ـ على كل درجات لون اللوحة ـ وحدة "المناخ المهيمن"[١٦٩] ؟ ففي"الغرفة المزدوجة" ـــ حيث يطل التناقض بين الجزءين المتماثلين شعرياً، لأنه يطابق فكرة المقطوعة نفسها، ولأن الواقعية لا تحظر نوعاً ما من الغنائية ـ نندهش، رغم هذا، من التأثير المتنافر الذي ينتجه في الجزء الأول ـــ ووسط انسجام درجات رقيقة متمازجة[١٧٠] ـ استخدام كلمة "هدف صغير" للإشارة إلى عيني المحبوبة، "المعبودةٍ، ملكة الأحلام" . والتأثير (المقصود، ربما) هو الخاص بملاحظة مزيفة : أيمكن أن نتخيل لحظةً يتحدث فيها "بودلير" عن "هدف صغير" في "المِشعل الحي"؟ إن الرغبة في "التحديث" تقود "بودلير" ـ هنا ـ إلى ارتكاب خطأ فني .

ولا شك أن "بودلير" قد استشف إمكانية إدخال الإيقاعات المتنافرة وانعدام توافقات العصر والوعي الحديث في الشعر،ليبدو ـ بذلك ـ سابقاً لزمنه تماماً؛ لكننا علينا أن نفكر أن بمجاله كان ـ بالأحرى ـ هذا القطر الأدبي ـ "حيث كل شيء نظام وجمال" ـــ ولقد زعزع الوجود كيانه بعنف بالغ، ولم يكن فنه مهيأً لقبول الصدمات والتناقضات العنيفة : فالتنافرات الفظة، ومؤثرات الصدمة ـ التي سيقوم "رامبو"، مثل كتاب القرن العشرين بالاستفادة منها ـ تخالف، بحدَّة، النثر البودليري المتماوج والصافي .

(٢) وقد تمثلت جهود "بودلير" ـ الأكثر قيمة ــ فى نثره لـ"تموجات أحلام اليقظة"، من ناحية، ولـ"الحركات الغنائية" للروح، من ناحية أخرى : يتعلق الأمر فى هاتين الحالتين ــ فى الواقع ـ بميول روح ملائمة للشعر، وبما أسميته بالموسيقية : فيكفى أن يصبح نطاق الجُمل متجاوبا مع الحركة الداخلية، التى تنشأ منها (هذه الجمل)، وأن تتوفر على وظيفة إعادة الخلق.

ويشعرنا "بودلير" ـ وبأفضل شكل، عبر إبداع جملة سلسة، متماوجة ومتعرجة ـ إلى أي حد تختلف الجملة الشعرية عن الجملة الخطابية: وبدلاً من المرحلة المعمارية الكبرى، المتزنة تماماً، والمتماثلة، لبوسييه مثلاً، أو بدلاً من البنيات الثلاثية لهوجو، فإن هذه الجملة المتعرجة تدفعنا إلى التفكير فى تلك التى استخدمها "سانت ـ بوف" فى "لذة" . وإذا ما كنا نتذكر إلى أي حد خضع "بودلير" ـ فى بدايات شبابه ـ إلى سحر :

هذا الكتاب الأثير لدى الأرواح التى فترت همتها

وإلى أي حد ـ بشكل خاص ـ دفعه إلى الحلم بـ :

الاشتباكات الطويلة للجُمل الرمزية[١٧١]

فإننا يمكن أن نفكر ـ على وجه الاحتمال ـ أنه قد امتلك، بشكل واعٍ إلى حدٍّ ما، هذا الأسلوب (أسلوب اللذة والفتور وأحلام اليقظة) عندما كان ذلك يتلاءم مع غاياته الفنية[١٧٢] . إن الجملة الطويلة، التى تسير ببطء عبر العبارات الاعتراضية المتعددة، وتمتد ـ أيضاً ـ في اللحظة التى نعتقد أنها ستنتهي[١٧٣]، تلائم - تماماً، وبشكل خاص ـ الإيحاءات الكسولة : يتجلى هذا فى "الميناء"، حيث حركة الجملة و "تموجات" أحلام اليقظة تبدو كأنها تقلد :

الهدهدة الأبدية للتموجات المسكرة

عندما يكتب "بودلير" ـ على سبيل المثال ـ "... ثمة نوع من اللذة الغامضة والأرستقراطية، لمن أصبح بلا فضول، فى أن يتأمل ـ وهو ممدد فى المقصورة، أو مطل على رصيف الحاجز ــ كل هذه الحركات لمن يرحلون ولمن يعودون، لمن مازالوا يملكون رغبة الإرادة، والرغبة فى السفر والإثراء"[١٧٤]. (وسنلاحظ، فى هذه الجملة: الأرابيسك المرسوم حول الفكرة الرئيسية: "ثمة نوع من اللذة فى تأمل كل هذه الحركات"، من خلال العبارات الاعتراضية، وتكرار التركيبات الثنائية، والتوسع الحادث للجملة، كخاتمة، بواسطة تركيب ثلاثي).

وعلينا أن نضيف أن "بودلير" ـ فى كثير من الحالات ـ يستخدم بكثرة ما يمكن أن نطلق عليه "قطعاً متعدياً" (وهو ـ على أية حال ـ متكرر فى الفرنسية) يتمثل فى وضع علامة النبر الأخيرة لتركيبةٍ ما على المقطع اللفظي الذى يسبق حرف "e" الصامت: هذا الحرف ــ "e" ــ يجد نفسه مندمجا فى تركيب تال، ليتحقق ـ من ذلك ــ تأثير المنحنى، والموجة المتماوجة: "حرف" e " الصامت، الموجز بطبيعته، يعمق من الإيقاع"، كما يكتب عن حق "موريه" فى هذا الموضوع[١٧٥].وكلما ازداد عدد النهايات المؤنثة، كلما أصبح الإيقاع ـ بشكل عام ـ متوازنا:

Cependant Dorothée, / forte et fiè /re comme le soleil, / s'**avan**/ ce dans la rue déserte, / **seu** / le vivante à cette **heu** / re sous l'immense azur, /et faisant sur la lumière / une tache éclatante et noire .

رغم هذا فدوروتيه / القوية والفخورة / مثل الشـمس / تتقـ / دم فـى الشارع المهجور، / الوحيـ/ ـدة الحية فـى هـذه السـاعة / تحـت الـلازورد الهائل،/وتشكل في الإضاءة/ بقعةً مبهرةً وسوداء(١٧٦).

ولنلاحظ أن بضع فاصلات إضافية تكفى لتدمير الإيقاع، لا "النحوي" فحسب، بل ـ أيضاً ـ الإيقاع الموسيقي للجملة، إذا ما كان "بودلير" قد كتب ـ على سبيل المثال: "تتقدم، فـى الشـارع المهجور" و "الوحيدة الحية، فى هذه الساعة ..."(١٧٧). وعن "دوروتيه الجميلـة" بـالتحديد، كتـب الشاعر إلى مدير "لاروفى ناسيونال" التى جرؤت على أن تجري على نصه "تغييرات غريبة" :

لقد قلتُ لكم : فلتحذفوا **مقطعاً كاملاً** ، إذا ما كانت هناك فاصلـة لا تعجبكم، لكن لا تحذفوا الفاصلة، فثمة سبب لوجودها .

وأضاف، وهو ما يثبت الأهمية التى كان يوليها إلى بنية عباراته:

لقد أمضيتُ حياتي كلها فى تعلم بناء الجمل، وأقول ـ دون أن أخشى الضحك مني – أن ما أسلمه إلى المطبعة **مكتمل بشكل محكم** (١٧٨).

وفى كثير من الأحيان، يزداد بطء جُمل من هذا النمط، بسبب استخدام الشَّرطة التـى توقـف من سيرها ("نعم، فى هذا المناخ سيكون لنا أن نحيا جيداً ـ هنـاك، حيـث السـاعات الأكـثر بطئـاً تحتوي على أفكار أكثر "(١٧٩))، أو بنقاط إطالة حقيقية تجعل وقفات التذكر الحالـم محسوسة:

على شاطئ البحر، كوخ جميل من الخشب، محاط بكل هـذه الأشـجار الغريبـة السـاطعة التـى نسيتُ أسماءهـا ...، وفـى الأثـير، أريـجٍ مسـكر وغامض... ، وفى الكوخ شذَى ورد ومسك قوي... أكـثر بعـداً، خلـف أملاكنا الصغيرة، أطرافُ صوارٍ تؤرجحها الأمواج ...(١٨٠)

وثـمة طريقة مدهشة أيضاً أثيرة لـدى "بودلـير"، تكمـن فـى "اسـتعادة" الكلمـات التـى تطيـل الجملة، والتى تجعلها تعاود الانطلاق بشكل حلزوني :

العالـم المتخدر يتهاوى ببطء وينـام القيلولـة، / **قيلولـة** هـي نـوع مـن المـوت اللـذيذ حيـث النـائم، وهــو نصــف مسـتيقظ، يتـذوق لـذات عـدمـه(١٨١).

...هؤلاء الذين يحبون البحر/ **البحر** الهائل، الصاخب والأخضر(١٨٢).

... ما كنت أغرق فى عينيك الجميلتين للغاية، والعذبتين بغرابة، فى **عينيك الخضراوين**، المسكونتين بالكبرياء ويلهمهما القمر ...[١٨٣]

طريقة الاستعادة هذه ـ التى تخلق، فى آن، تعويذةً وإيقاعاً، وتسمح للجملة بالانطلاق من جديد مع دفقة جديدة ـ أكثر موسيقية من كونها منطقية؛ فقد مررنا بها ـ فيما سبق ـ فى "أزهار الشر"[١٨٤]، وهي تختلف عن اللازمة، التى سندرسها فيما يتعلق بالجملة الغنائية .

(**٣**) وعندما نعبر من تعرجات أحلام اليقظة إلى التدفق الغنائي (من "تبخر" إلى "تكثيف" الذات، إن شئنا)[١٨٥]، فثمة دينامية داخلية معينة تتدخل لتنظيم الجملة بطريقة أكثر فاعلية، وتوجيهها نحو حركة صاعدة: فنهايات الجمل ـ بدلاً من أن تسقط بطراوة، أو تموت فى موجات تطوى نفسها ـ تشير، على النقيض، إلى تصاعد الطاقة، وغالباً ما تنطلق فى صرخة: "طبيعة ساحرة بلا رحمة، غريم منتصر دائماً، اتركيني!"[١٨٦]. وتراكم الفقرة الأخيرة من "صولجان باخوس" ـ فى جزئها المتصاعد الذى لا يقل عن ثمانية أسطر ـ سلسلةً كاملةً من الجُمل الظَّرفية، كي تترك الجملة الرئيسية تتفتح ـ فى النهاية - كسهم ناري :"... أحبيكم فى الأبدية"![١٨٧].

وثمة **تصاعد** مماثل، لكنه يتعلق ـ هذه المرة ـ بقصيدة أخرى، هي "الرماية والمقبرة"، حيث تتطور الاندفاقة الداخلية انطلاقاً من بداية نثرية، فى جمل قصيرة لتوسع ـ تدريجيًّا ـ من الإيقاع، حتى الانفجار الأخير فى مناجاة مسهبة، من أنسنة "الموت". وعلينا أن نضيف أن العودة الملحة لكلمة "الموت" ـ فى نهاية الجملة ـ ثلاث مرات، تنتج نفس تأثير اللازمة المشئومة التى ترن مثل ضربة حزن، مثل "لا أبداً ثانية"، لإدجار بو فى قصيدة "الغراب" الشهيرة[١٨٨]. إيقاعات، وأصوات، وصور("عطور الموت المحتدمة"،"كم كل شيء عدا الموت عدم") تتزاوج هنا لتمنح هذا التأمل حركةً غنائيةً مؤثرة ـ وتصبح أكثر تأثيراً ربما، عندما نتذكر أن "بودلير" قد بلغ ضفاف الموت المظلمة، بالضبط فى الفترة التى استأنف فيها صرخته في "موت الفقراء":

إنه الموت ما يُعَزِّي، وا أسفاه ! ويُحيي .

وبديهى أن الاندفاقة الغنائية كثيراً ما تقربه ـ وأحياناً بشكل خطر ـ من حركة الفصاحة الخطابية الكبرى . وهو ما يحدث فى القصيدة القصيرة "فلتسكروا"، حيث يخاطب الشاعر القارئ (وهو أمر دال الآن) ضمن حركة واسعة على طريقة "هوجو"، دون أن تفتقر إلى البلاغة :

وأحياناً إذ تستيقظون، على عتبات قصر، على العشب الأخضر لقبر، فى العزلة الكئيبة لغرفتكم [١٨٩]، وقد خفتت الثمالة الآن أو تلاشت، فتسألوا الريح، والموجة، والنجمة، والعصفور، وساعة الحائط، وكل ما يفر، كل ما يئن،كل مايدور، كل ما يغنى، كل من يتكلم[١٩٠]، اسألوا كم

الساعة، والريح، والموجة، والعصفور، وساعة الحائط [١٩١] سيجيبونكم:
"إنها ساعة الثمالة...!" [١٩٢]

ولا فائدة من التأكيد على ما فى تركيب كهذا من اصطناع؛ سنشعر بذلك ــ على نحو أفضل- إذا ما وضعنا فى مقابله التماثلات ذات الدلالة التامة، والبلاغة المؤثرة للغاية ! فى الحركة الغنائية الكبرى التى تختتم "فى الساعة الواحدة صباحاً":

ساخطاً على كل شيءٍ وساخطاً على نفسي، كنتُ أريد أن أعيد شراء نفسي وأن أزهو قليلاً بنفسي فى صمت ووحدة الليل . يا أرواحَ من أحببتهم، ومن تغذيتُ بهم، فلتمنحيني القوة، سانديني، أبعدي عنى الكذب وأبخرة العالم المفسدة، وأنتم، سيدي يا إلهى ! فلتمنحني نعمة إنتاج بضعة أشعار جميلة تثبت لنفسي أننى لستُ آخر الرجال، وأنني لستُ أقل من هؤلاء الذين أحتقرهم [١٩٣].

الأنساق الأسلوبية والإيقاعية

يقودنا ذلك إلى أن نطرح ــ بشكل أكثر عمومية ــ مسألة أنساق الأسلوب، وخاصةً **التماثلات** فى النثر البودليري . وفى دراسته لقصائد "سأم باريس"، يولى "جيران" أهميةً ــ أعتقد أنها زائدة ــ للأنماط المختلفة للتماثل التى نقابلها[١٩٤]؛ تماثل الأسماء، والصفات، والأفعال، والقضايا . وتنحصر قيمة الأمثلة التى يطرحها ــ فى الواقع ــ فى حقيقة أن :

١) التماثل أحياناً ما تقوده الفكرة نفسها (الغرفة المزدوجة)، أو **نغمة** الفقرة (نغمة ابتهالات تكاد أن تكون الخاصة بالصلوات، فى الفقرة الختامية لـ"فى الساعة الواحدة صباحاً"، التى سبق أن ذكرتها)،

٢) غالباً ما ينحو "بودلير" (هل بتأثير تربيته الكلاسيكية؟) إلى تجميع الأسماء والصفات أو الأفعال بصورةٍ مزدوجة، أو حتى ثلاثية: "متلألئ بالألعاب والبونبون، زاخر بالجشع واليأس" [١٩٥]، "كان صامتاً وساكناً . كان زاهداً وكان معتزلاً"[١٩٦] . ويحدث أن يقوده هذا **البحث** إلى منافذ خاطئة: "وسط هذا التشوش وهذا الضجيج"،"وسرعان ما أصبح كل واحد سعيداً، وتخلى كل واحد عن مزاجه السيئ"[١٩٧]. لكن، إذا ما نظرنا عن كثب، ألن نلاحظ أن "بودلير" يترك نفسه ــ بشكل خاص ــ لينقاد إلى هذه الإعادات الخطابية وإلى هذه التماثلات التى لا تتعلق بالتركيب فحسب، بل ــ أيضاً ــ بالإيقاع، فى النصوص التى تقوده ــ بحكم موضوعها - إلى النثر مباشرة؟ هكذا، نقرأ فى "المرآة":"من وجهة نظر الإدراك السليم، كنتُ محقًا ولا شك، لكن من وجهة نظر القانون فهو لم يكن مخطئا"[١٩٨] ، وفى "حصان أصيل" :"... ولم ينزع الزمن أى شيء / من

عُرفه الغزير/ الذى يفوح منه فى أريج وحشي/ كل حيوية الجنوب الفرنسي الشيطاني : نيم اكس، آرل، آفينيون، ناربوني، تولوز، /مدن مباركة بالشمس/ عاشقة وساحرة!" (١٩٩)، وفى "الكلاب الطيبة": "عبر الضباب،/عبر الجليد،/ عبرالطين،(٢٠٠) / تحت القيظ اللاذع،/ تحت المطر المنهمر،(٢٠١)/ يذهبون، يأتون، يركضون.. "(٢٠٢)؛ ويبدو أنه يطلب من البلاغة، والوزن، والتماثلات الشكلية، هيكلاً يدعم إلهامه الخائر، ويمنح ــ طوعاً أوكرهاً ــ شكلاً "فنياً" لموضوعات ليست كذلك إطلاقاً . وعلى العكس من ذلك، يبدو أن "بودلير" ــ فى أفضل أيامه ــ كان يقاوم "شيطان التماثلية "إلى حد تجنبه ــ بشكل خاص ــ المقاطع المتشابهة والإيقاعات الثنائية .

٣) وعلينا أن نؤكد أننا إذا ما وجدنا ــ في الواقع ــ تماثلات منطقية كثيرة في نثر "بودلير"، فإن التماثلات الإيقاعية (الوزن الثنائي، والمتشابه المقاطع) نادرة للغاية فيه . وفى أغلب الحالات، يكسر "بودلير" الإيقاع عن عمد، ويشكّل من نثره حركة تموج واندفاق، بأكثر من أن تكون حركة توازن معماري: والانطباع ــ كما يعترف "جـ.جيران" ــ "كتلة وسكونية تقل عن السلاسة والانسيابية"(٢٠٣). فهو لا يكتب، على سبيل المثال (كما يلاحظ "بلان" و "كريبيه") في "نصف كرة في خصلة شعر" : "يحركهم/ مع يدي/ مثل منديل"، بل "مثل منديل **معطر** ...". فالصفة "تقطع ــ كما يبدو ــ الإيقاع البالغ السهولة"(٢٠٤). وبالمثل، فنحن لا نقرأ في قصيدة" أي مكان خارج العالم":"هنا يمكننا /أن نأخذ حمامات ظُلمة طويلة / كي نتسلى، أثناء ما .../ "، التى يمكنها ــ رغم ضعفها الشديد ــ أن تؤسس إيقاعاً زوجيًّا (٨ + ٨)، بل نقرأ "**غير أن** .."(٢٠٥). ولي ــ أيضاً ــ أن أعتقد، عن طيب خاطر، أن سخط "بودلير" على مدير "لاروفي ناسيونال"ــ الذى غَيَّر فى نوبة من الحصافة جملة "وشد تماماً من قامته الطويلة، وظهره المحدودب، ورقبته الذلقة"، فى "دوروتيه الجميلة"، إلى "وشد تماماً **هيئات جسده**" (٢٠٦) ــ كان من الممكن أن ينشأ، أيضاً، من أن الكتابة الثانية تنهي الفقرة بالبحر السكندري، وهو ما حرص "بودلير" دائماً على تجنبه باهتمام بالغ: ولا أعتقد أننا يمكن أن نجد نهاية واحدة من هذا النوع فى "سأم باريس". (وهكذا، فإن بيت "خصلة الشعر"

مِن زيت جوز الهند، من المسك والقطران

يصبح - في قصيدة النثر: قطران، ومسك، وزيت جوز الهند"، وهو - ونقول ذلك بلا إلحاح - ما يمكن أن يكون حجة على أسبقية قصيدة النظم) (٢٠٧).

وأن يكون "بودلير" - كما يقول "دانييل ــ روبس" ــ" قد بحث بعناية عن الأوزان الفردية والتوافقات المتقطعة" (٢٠٨)، فإن الدراسة التفصيلية ــ لأيٍ من القصائد الغنائية ــ ستثبت ذلك بأكثر مما يكفى؛ وهاهي كي نكتفى بمثال واحد، بداية "الغرفة المزدوجة":

غرفة تشبه حلم يقظة ،
غرفة حقاً **روحيـــة** ،
حيث الأجواء الراكدة
ملونـــة بخفـــة
بالوردي والأزرق .

الروح تأخذ فيها حمام كسل ،
معطر بالندم والرغبة .
إنه شـــيء غســـقي ،
مائل للزرقة مائل للوردي ،
حلم باللـــــذة
أثنـــاء الخســـوف[٢٠٩].

وسيادة الفردي بديهية هنا، ودراسة قصائد أخرى لن تؤدي إلاَّ إلى تدعيم هذا الانطباع.

ويبدو أن "بودلير" تجنب ـ بشكل خاص ـ نهايات الجمل، وبالذات فـى نهايـات الفقـرات – لا الإيقاعات الزوجية فحسب، بل ـ أيضاً – الإيقاعات العريضة و "الأوزان الكبرى"[٢١٠].

وهكذا، في "دعوة إلى السـفر" :" إنهـا أيضـاً أفكـاري الخصبـة / التـى تعـود مـن اللانهـائي / نحوكِ"[٢١١]. (والأثر الناتج هو تقريباً أثر رفض، بنزع الكلمة الأساسية). ونفس الأمر فـى قصيـدة "لكلٍّ خرافته"؛ إذ أعتقد أنه يجب حذف الكلمة الأخيرة، ذات النهاية المذكَّرة، التى تتحطم عليهـا الجُمل الختامية، وقد توقف انطلاقها:

... قابلتُ رجالاً كثيرين / كانوا يسيرون / منحنين .
... هؤلاء المحكوم عليهم / بأن يأملُوا / دائما[٢١٢].

إيقاع مكسور يتوافق ـ هنا ـ مع اليأس الكئيب للشخصيات .

وبشكل عام، يبحث "بودلير" ـ من ناحية ـ عن إيقاع تعبيري، ويحترس ـ من ناحية أخرى ـــ مـن "الشعر المنظوم داخل النثر"، ومن "النهايات الجميلة للجُمل" على طريقة "شـاتوبريان"، ومـن كـل أنساق النثر ـ "الشعري" و "الموزون" ـ المتكلفة.

وبالمثل، فليست الموسيقى اللفظية والتوافقات البارعة للصوتيات من مـآثره، فهـو يقتصـر علـى البحث عن الجناس الصوتى **التعبيرى**، فيكتب ـ مثلاً : "les eaux elles - **mêmes** sont com**me** endor**mie**" (المياه نفسها كأنها نائمة)[٢١٣]، " le bruit é**cla**tant d'un palais de **cr**istal **cr**evé par la foudre " (الصـوت المدوي لقصر من الكريستال، وقد دمرتـه الصاعقـة)[٢١٤]، " La Lune descendit **moëlleusement** son escalier de nuages " (ينزل القمر بنعومة سُلَّمه الغيمـي)[٢١٥]، (تصحيحـاً لكلمـة **lestement** ـــ بخفة ـ التى كانت أقل إيحاءً بكثير) . وعلى أية حال، لا يتعلق الأمر بنسق ـ منتظـم (مثلمـا لـدى "برتران")؛ والتجانسات الصوتية، أو السجع، أقل بكثير ـ هنـا ـــ عمـا فـى "أزهـار الشـر"[٢١٦]. وعندما يكتـب "بودلـير" "إنهـا نـوع مـن الطاقـة التـي تنبـع مـن الملل **ennui** أو مـن حلـم يقظـة **rêverie**"[٢١٧]، فهذا الشلال من الـ"i" لا يبدو مقصوداً ولا معبراً عن شـيء سـوى عـن نـوع مـن اللامبالاة بالترخيم الصوتي؛ وهي نفس اللامبالاة التى تتضح عندما نقرأ: "محبوس فى أعماق قوتـي العقلية confiné au fond de mon intelllect"[٢١٨]،أو: "السؤال الوحيد l'unique question"[٢١٩] (وهو أمر حقيقي، فى قصائد متأخرة، شأن تكديس qui(مَن)وque(ما) فى"الكلاب الطيبة" :"ces

pauvre diables **qui** ont à affronter tous les jours l'indifférence du public et les injustices d'un directeur **qui** se fait la grosse part et mange à lui tout seul plus de soupe **que** quatre comédiens"(هؤلاء الشياطين البائسون **مَن** عليهم كل يوم مواجهة لا مبالاة الجمهور وانعدام عدالة مدير، **مَن** يجعل لنفسه النصيب الضخم ويتناول وحده من الحساء **مَا** لأربعة من ممثلي الكوميديا)[٢٢٠].

علينا ـ إذن ـ أن نقبل أن "بودلير" إذا ما تمسك بتبني الحركة الداخلية فى حركة الجملة، التى يجب أن توحي بها ، وإذا ما كان يبحث عن الإيقاعات والأصوات المعبرة، فإنه يرفض البحث عن الموسيقية فى ذاتها، وإضفاء أهمية على الشكل **فى ذاته**. وسنلاحظ ـ بالمثل ـ أن استخدام اللازمة يتوافق ـ فى أغلب الأحيان ـ (وحتى فى قصائد عام ١٨٥٧) مع غاية نفسية أكثر منها جمالية، ويصطنع ـ مثلما لدي"بو" ـ "استحواذ الكآبة المبهمة أو الفكرة الثابتة"، إن لم يلعب، بتنويعاته على "البلادة واللامبالاة"[٢٢١]. ولاشئ مشترك بين تكرار التعبيرات أو الجمل فى "سأم باريس" واللازمة المجلوبة بعناء في" أغنية صانع الزجاج" لهوساي. وقد سبق أن أشرت إلى القيمة الإيحائية لهذا "الموت" المتكرر ثلاث مرات فى "الرماية والمقبرة" [٢٢٢]. واستعادة كلمات "إنه أنتِ ... إنه أنت أيضاً ... نحوك "فى "دعوة إلى السفر"[٢٢٣]، تكشف "الفكرة الثابتة" لدى الشاعر، ألا وهي إقامة **التطابق** بين المشهد والمرأة المحبوبة؛ وفى "الرامي الأنيق"، هو استحواذ المرأة "الحتمية"، "الشهية، والكريهة" فى آن، الذى يترجمه تكرار الصفات "امرأته العزيزة، الشهية والكريهة"[٢٢٤]. وفى قصيدة "سابقاً"، حيث يتكرر فى الخاتمة ـ بشكل مختلف ـ مقطع شعري بكامله مملوء بالإيحاءات الشهوانية، تستطيع أن نرى فيه البحث عن حركة متكاسلة ومهدهدة:

> " ورغم هذا كانت الأرض، الأرض بصخبها وأهوائها، بترفها وأعيادها، كانت أرضاً خصبةً ورائعة، تحفل بالوعود، التى تبعث لنا أريجاً غامضاً من الورد والمسك، ومنها كانت موسيقى الحياة تصلنا في همهمة عاشقة[٢٢٥].

ومن المؤكد ـ علي أية حال ـ أن هذه الاستعادات، والتكرارات، واللازمات، رغم "تعبيريتها"، تلعب ـ أيضاً ـ دوراً في بنية القصيدة، وتساهم فى تحقيق وحدتها، فى طابعها المركب "كله" والجمالي . وفى قصيدة "نصف كرة فى خصلة شعر"، تعبر لازمة "شعركِ ... خصلة شعركِ"ـ بلا شك ـ عن استحواذ شَعر امرأة، والقوة المسكرة للأحاسيس والأحلام التى يمنحها للشاعر، لكنها تسمح - أيضاً - بخلق إيقاع سيفرض على هذه الأحاسيس شكلاً فنيًا. وهذه القيمة المزدوجة، التعبيرية والفنية، التى أكد عليها من قبل "جـ.رينولد" ـ عن حق ـ فيما يخص التكرارات واللوازم الكثيرة فى "أزهار الشر"[٢٢٦]، تقودنا إلى بعض التأملات الأكثر عمومية حول نثر "بودلير" الشعري .

والنثر الشعري ـ كما يدركه "بودلير" ـ عليه أن يحقق "معجزةً" حقيقية (إنها الكلمة التى يستخدمها) : معجزة التوازن بين النثر والشعر، بين التعبير والإبداع . فبودلير ـ فيما يعارض، من

ناحية، المفهوم الشكلي الصرف عن الجمال ـ يرفض أن يفرض على نثره أُطراً جاهزةً سلفاً وزخارف مموهة، ويبحث ـ عبر جُمل سلسة شفافة، بلا زوائد ـ عن اقتران أكبر قدر ممكن من الدقة بحركات الكائن الداخلى؛ وهو ـ من ناحية أخرى ـ يشعر تماماً بأن العمل الفني لا يمكن أن يوجد بدون "قدرٍ ما من التعقيد، أو ـ على نحو أدق ـ من التركيب"[٢٢٧]، الذى يكشف التدخل الفني للشاعر، الذي يفرض على المادة شكلاً وانسجامًا؛ وربما يمكن تلخيص هذا الطموح المزدوج فى الصفة "موسيقِي" التى يسم بها هذا النثر الشعري المثالي، القادر على التوفيق بين تموجات الحياة والتماثلات الثابتة لخطوط الجمال[٢٢٨].

وهكذا، سيبدو لي من المفيد ـ بشكل خاص ـ المقارنة بين القصائد التى تعالج نفس الموضوعات، الواحدة نظماً والأخرى نثراً: فهي تمكننا من أن نرى كيف يسعى "بودلير" ـ وهو يعبُر من النظم إلى النثر (والعكس أكثر ندرة)، محافظاً على **الفكرة** الشعرية، وبواسطة تقنيات شديدة الاختلاف ـ إلى انتظام هذا النثر فى قصيدة، محافظاً على سلاسته. وقد سبق أن أشرت[٢٢٩] إلى أن "بودلير" كان يفكر ـ عام ١٨٥٧ ـ فى كتابة نثر "مُنَاظر" لـ"أزهار الشر" (وفي عام ١٨٦٦، سيقول - أيضاً - إن" سأم باريس "يجب أن يكون مناظرًا" لـ"أزهار الشر")[٢٣٠]، وتُظهر قصائد ١٨٥٧ هذه، حسبما قلت، انشغالاً بالمعمار والإعداد الفني البالغ الخصوصية: ولا يقل عن ذلك أهمية أن نكشف اختلاف التقنيات والنتائج بين النظم والنثر. وسأحاول الإشارة إلى ما يتعلق بقصائد "نصف كرة فى خصلة شعر" و "دعوة إلى السفر" و"حافز مزدوج"[٢٣١]، باعتبارها ذات أهمية كبيرة، لا بالنسبة لدراسة "بودلير" فحسب، بل أيضاً لدراسة قصيدة النثر، واحتمالاتها ومخاطرها.

قصـــائد نثـر وقصـــائد نظـــم

ليس مؤكداً أن "خصلة الشعر" (المنظومة) قد سبقت "نصف كرة فى خصلة شعر"[٢٣٢]، لكن الموضوعات الشعرية واحدة. ورغم هذا، "فبنفس الصور، ونفس الإشارات، ونفس النغمات، ينجح النظم والنثر في إصدار أصوات مختلفة"، كما يكتب "كريبيه" و "بلان" اللذان قاما ـ فى طبعتهما المحققة من "أزهار النثر"، وبطريقة شديدة التحديد ـ بالمقارنة بين النصين (النصوص الثلاثة بالأحرى)؛ إذ تحتوي "نصف كرة فى خصلة شعر" على بعض الآثار الواضحة للغاية من "عطر غرائبي"، وهي قصيدة سابقة - هذه المرة، ولاشك - على قصيدة النثر[٢٣٣]. وتكشف هذه المقارنة - تمامًا - مسيرة الشاعر المزدوجة، الذى ينحو - أحيانا - نحو القصيدة ويستعير - من النظم - بعض الأدوات الشكلية (لازمة، سجع، جناس، ترتيب فى مقاطع غنائية)، ويقف - أحيانا، على النقيض - ضد الأساليب الشكلية، وتماثلات الإيقاع والرطانة الشعرية، بما يسمح ـ بالتالي ـ بـ"مسحات ملموسة لا يستطيع الشعر المنظوم أن يتحملها دون انفجارات تصويرية خالصة"[٢٣٤].

ولا شك أن النثر لا يمكنه أن يفكر فى منافسة الشعر على أرضه الخاصة به، أرض النَّظم: فنسيجه الأقل انشداداً يمنعه من تبلورات معينة، وتراكيب ساطعة معينة؛ وفى مواجهة هذه القصائد المنظومة، التى يمتدح فيها " جـ.رومان" ــ عن حق ــ"الكثافة التى لا نظير لها"(٢٣٥):

شُعور زرقاء، وسُرادق من الظُلمات الممدُودة،
تمنحوننى لازورد السَّماء الهائلة والمستديرة.

يكتب "بودلير"، بشكل مسطَّح إلى حدٍّ ما: " فى لانهائيـة شَعرك، أرى تـألق لا نهـائيٍّ اللازورد الاستوائي"، فيلغي الصفة المدهشة "زرقاء"،(٢٣٦)، وصورة السماء "الهائلة والمستديرة"، التى كـانت تحدد ــ جيداً ــ "قبة السماء" هذه، التى كثيراً ما ذكرها "بودلير"(٢٣٧). وعلى نفس النحـو، وأمـام إشارات تصويرية عن "الساعات المحسوسة للميناء، بين آنية الزهور والقلل المنعشة" (إنـه السـفر إلى جزيرة موريس)، فأي ثراء معنى وإيقاع فى هذه

الهدهدات اللانهائية لوقت الفراغ المعطَّر

حيث ينجح "بودلير" فى أن يحشد ــ فى المساحة الضيقة لبيت من اثنتي عشرة تفعيلة ــ توليفةً مـن العطر، والحركة، والإحساس بالكسل، والشعور باللانهائي! "كثافة بلا نظير"، بالتأكيد؛ لكنهـا ــ بالأساس ــ خلق لـ "كلمة شاملة، وجديدة"، كما سيقول "مالارميه"(٢٣٨)، حيثٍ تتحد الإيحـاءات وصوتيات الكلمات المترابطة، وتمتزج بلا انفصال، خالقةً بذلك "موضوعاً" شعرياً جديداً. والنثر ــ وخاصة نثر "بودلير" التحليلي عن عمد ــ لا يمكن أن يسـتفيد مـن تضييـق كهـذا . وعلـى الجهـد الإبداعي أن يتوجه نحو بنية القصيدة ككل (والقصيدة القصيرة للغاية بالضرورة)، كي يخلـق منهـا كلاً، وحدةً منسجمةً ومكثفة . هنـا يلجأ "بودلـير" ــ مـن أول القصيـدة حتـى آخرِهـا ــ إلى استدعاء لـ"أفكار" (تجسيد الذكريات الغرائبية فى الشعر) و "صور" (صورة المحيط مثلاً، تمتـد عـبر استدعاء "ميناء" و "شـواطئ") و "كلمـات" و "صوتيـات" (تكـرار كلمـة "خصلـة شـعر"، وهـي مدهشة بشكل خاص)، و"إيقاعات" (يتم خلق الإيقاع ــ هنا ــ عن طريق البدايات المتشابهة، مثل بناء وإصاتة المقاطع ٤و٥و٦،مع نوع من **الخاتمة** فى المقطع الأخير، كنوع من تضييق الإيقاع: "فى بؤرة شَعرك الحارة ... فى ليل شَعرك ... على ضفاف شَـعرك الزغبيـة ..."). وكمـا فـى قصيـدة النظم، تنتهي قصيدة النثر باستدعاء للعلاقة "chevelure - souvenirs ــ شَعر/ ذكريـات" (اندمـاج الملموس بالمجرد: "آكل الذكريات "ترد على التعبير الجميل للبداية: "كي أهز ذكريات فى الهـواء")؛ ولا أتردد ــ لدى المقطع الأخير من القصيدة المنظومة، الضعيفة والمفتعلة ــ فى تفضيل هـذه الجملـة الأكـثر أُلفـةً وحميميـةً فـى آن : "عندمـا أُعضعـض شَعرك الطِّيـع والمتمـرد، يبـدُو لي أنـي آكـل ذكريات".

وجدير بنا أن نذكر ــ فضلاً عن ذلك ــ **نغمة** البوح الحميم، والشخصي، التى تتبناهـا قصيـدة النثر (لاحظ وفرة الصياغات الشخصية: ألمح، أجد ثانية، إلخ ..)، والتـى تجعـل منهـا شيئاً مختلفـاً تماماً ــ فى النهاية ــ عن قصيدة النظـم، التى تحتفـى بالغنائيـة الصوتيـة، والاستدعـاءات البراقـة ــ وذلك رغم أن الموضوعين مُركَّبان . فالنظم الشعري يميل إلى الألفاظ الصاخبة، الفخيمة أو العتيقة:

"غابة معطَّرة"، "في الذهب وفي تموج النسيج"، "عنق، كسل، نشوة"، والمفردات ـــ في النثر ـــ أكثر بساطة (**سفر**، في مقابل **اندفاع**، **بحار كبيرة** في مقابل **بحر أبنوس**، **روائح** في مقابل **عطور**)؛ فالكلمات الملموسة والتصويرية سائدة:"ريح موسمية، جلد إنساني، آنية الزهور وقلل منعشة ...". وتميز هذه المفردات ـ الأكثر بساطة، وتحديداً ـ قصائد "سأم باريس"، بالمقارنة مع قصائد "أزهار الشر" ـ وبشكل عام، فن النثر (ولا أقول النثر الشعري !) بالمقارنة مع الشعر المنظوم . وعلى أية حال، فلا يخلو شعر "بودلير" المنظوم ـ دائماً ـ من أوتاد معينة، وبعض الحشو، وبعض التواءات الأفكار التي تقود إليها متطلبات الوزن والقافية: فجملة "عالم بكامله بعيد، غائب، ميت" خطابية إلى حد ما، والترنح لا "يلاطف" على وجه الإطلاق، فهو ـ بالأحرى ـــ "يهدهد" (كما يقول النثر)، ولن أعود إلى اليد التي تبذر "الياقوت واللؤلؤ والياقوت الأزرق"، في المقطع الشعري الأخير .. ولنرصد ـ أخيراً ـ أن "ضفاف" أكثر إيحاءً بكثير من "أطراف" ("على الأطراف الزغبية لخصلاتكم الملتوية")، الضرورية بسبب طول بيت الشعر.

لدينا هنا ـ إذن ـ شهادة مفيدة عن جهد "بودلير" المزدوج، للهروب ـــ من ناحية ـــ من عبوديات ليست خاصة بالوزن فحسب، لكن ـ أيضاً ـ بـ"النغمة الشعرية"، وللعبور من المناجاة الخطابية، إلى حدٍّ ما ("أيها الشعر .. أيتها الخصلات !") إلى البوح همساً ("فدعيني أتنفس طويلاً ... إذا ما استطعتِ أن تعرفي ...")(٢٣٩) ـ ولكي يضفي ـ من ناحية أخرى ـ بفضل قوة الرمز والبنية المحكمة للمقطوعة، شكل القصيدة، العضوي ـ قبل كل شيء - على هذا الإيحاء البالغ الجمال.

وفي حالة "دعوة إلى السَّفر"، تستعيد قصيدة النثر لعام ١٨٥٧ موضوعاً سبقت معالجته نظماً عام ١٨٥٥ (يبدو أن الملهمة هي "ماري دوبران")(٢٤٠)، بروح شديدة الاختلاف: فالفكرة ـــ الواردة ببساطة في "دعوة" الأولى عن التشابه بين المرأة والوطن ("في الوطن الذي يشبهك")- تصبح الفكرة المنظِّمة، الخلية الأم لقصيدة النثر: منذ بداية ظهور هذه اللازمة المستعادة بلا كلل: "حيث كل شيء يشبهك... قُطر يشبهك... هذه اللوحة التي تشبهك"، وصولاً إلى المقطوعات الشعرية الأخيرة، التي تطور الفكرة طويلاً، والأثيرة لدى "بودلير"، عن التطابقات (٢٤١) بين الإنسان والكون، فإننا نرى الموضوع يتسع، ونمر من التشابه إلى الهوية المكتملة . وفي ختام هذا التصاعد، يوحد "بودلير" ـ أولاً، من خلال رمز مزدوج وشعري ـــ المرأة بالوردة: ("وردة بلا نظير، توليب مستعادة، داليا مجازية .. هنا .. يجب الذهاب للعيش والازدهار")، ثم يوحد ـــ فيما يعكس الكلمات ـ الوطن بالمرأة : هذا الوطن الرائع، هذا الأثاث الفاخر، "إنه أنتِ"، كما قال لها، هذه الأنهار، هذه القنوات، "إنها أيضاً أنتِ". طريقة بلاغية ؟ طبعاً هناك ماهو أكثر في فكرة التطابق هذه بين أصغر وأكبر مافي الكون، التي تنطلق من المبدأ الأعلى للوحدة الكونية، التي ستخصب ـ فيما بعد ـ النظرية الرمزية كلها (٢٤٢) . ولا تتبدى لي البلاغة إلا في مجاز الخاتمة، حيث تصبح الزوارق أفكار الشاعر التي تمضي نحو "البحر الذي هو اللانهائي"، ثم تدخل "إلى ميناء البلاد"، أي "تعود مرة أخرى من اللانهائي نحوك" . هذه المرة، نشعر بالجهد في هذا النسق الاستعاري، الذي يحل محل اللوحة المضيئة والهادئة المستدعاة في ختام القصيدة المنظومة .

وإذا ما كانت القصيدة المنظومة أرفع شأناً، فـلا يرجع ذلـك فحسـب ـــ كمـا أعتقـد ـــ إلى إيقاعها الذى لا يمكن تقليده، والناتج عن ترابطات الأبيات الفردية، وهذه الأرجحـة التـى وصـف "ج.دى رينولد" سحرها(٢٤٣)،وحاول "دوبارك" إعادة إنتاج أرابيسكها موسيقيا،بل لأنهاـ أيضاً ـ تحقق انسجاماً نادراً فى الإيحاءات والتصورات المنتظمة،لخلق عالـم من الجمال الشهواني والهادئ ـ عالـم لا تتعكر فيه الروعة المثالية بأي استدعاء بالغ التحديد . أما الموضوع المختلـف إلى حد مـا، الذى قدمه "بودلير" نثراً، فكان بمقدوره ـ أيضاً ـ أن يبني عالماً منسـجماً مـن التوافقـات الرمزيـة: فأي شيء أكثر شعرية ـ للوهلة الأولي ـ من فكرة إثـراء لوحـة بـالأصداء والتوافقـات الروحيـة ؟ وهذه الاستدعاءات التى لا تنتهي ـ للفكرة الرئيسية التى يتزايد تأكيدها دائماً ـ ألـم تكن ملائمـة لإبداع "كُلٍّ" إيحائي ؟ والواقع أن أسباب فشل "بودلير" (النسبي) تعود إلى سـبب واحـد: التطـور. فكل ما كان موُحًى به ـ ببساطة ـــ أو في ابتدائـه، فـى القصيـدة المنظومـة يوجـد مسـتعاداً، ممتلئـاً بالتفاصيل، وواضحاً فى النثر : فوطن الحلم، المشار إليه فى غموض، نجده محدد الموقع ـ جغرافيًّا ـــ بالإشارة إلى "الفلورين"، وأزهار التوليب؛ والكلمات المجردة للازمة الشهيرة:

هنا كل شي ليس سوى نظام وجمال ،

رفاهية، وسكينة، ونشوة

تتلقى تعليقاً غير متوقع ـ إلى حدٍّ ما ـ من خلال وصف "بلاد النعيم"

> حيث تستمتع الرفاهية بأن تتملَّى نفسها فى النظام، حيث الحيـاة دسمـة وعذبة فى استنشاقها، ومنها تستبعد الفوضى والصخب والمفاجئ، وحيـث تقترن السعادة بالهدوء، حيث المطبخ نفسه شعري، ودسم ومثير فى آن ...

وبعد ! كان ذلك هو كل حلم الجمـال الشـهواني لبودلـير . حيـاة مريحـة، وهادئـة ، ومطبـخ "دسم ومثير"(٢٤٤) ! وبدلاً من إدانة المادية الرجولية، أُفضل أن أعتقد أن هذا الوصف لبلـد" حيـث كل شئ يشبهك، ياملاكي العزيز" ـ كما يضيف الشاعر ـ لا يخلو من تهكم لاذع على الملهمـة. ولا يقل عن ذلك حقيقيةً أن هذه السخرية غير المتوقعة ـ وبالمثل، المبالغة إلى أبعد حد فى التفـاصيل (فى وصف المنازل، إذ ربما حصل "بودلير" على بعض الذكريات من "بو") (٢٤٥)، والميل إلى الاسـتطراد (بخصوص الحلم)، أو الاستدلالات المجردة التى تُسهب فى التحليل، فـى حـين أن "الـروح الغنائيـة تقوم بقفزات واسعة نحو التركيب"(٢٤٦) ـ كل هذا يطيل القصيدة، ويقحم فيها ـ علـى نحـو مـا ـ عناصر غريبة مستمدة من النثر، تعوق "البلورة "الشعرية . ولا شـك أنـه سيكون شـاقاً وظالمـاً أن نطبق على "بودلير" نتائج "بو":"إنها المبالغة فى التعبير عن **المعنى** الذى لا يجب إلا أن يكون **مُوحىً** به، إنها طريقة التنفيذ، والتيار التحتى للكتاب، والتيار المرئي والأعلى، الذى يُحَول الشعر المزعـوم للاستعلائيين المزعومين إلى نثر، وإلى أكثر أنواع النثر تسطيحاً" (٢٤٧). لكن، إذا ما كان نثر "دعوة إلى السفر" ليس "من أكثر أنواعِ النثر تسطحياً"، فإنه يبدو لنا ـ بالأحرى ـ أشبه بحلم يقظة، أكثر من كونه عملاً جميلاً، **نثراً** جميلاً للغاية أكثر من كونه **قصيدة** (٢٤٨). إن تكرار التعبيرات والأفكار

التى بحث عنها "بودلير" عن عمد (قارن فيما سبق) يظل غير كاف لمنح الوحدة والتماسك لهذه القصيدة الطويلة جدًّا؛ وهي ــ على أية حال ــ ملاحظة لا يمكن تعميمها إلا على "سأم باريس"، حيث أفضل القصائد (صلاة اعتراف الفنان، لكل خرافته، نصف كرة فى خصلة شعر، محاسن القمر، إلخ ...) هي ــ أيضاً ــ أقصرها. هذه القاعدة المتعلقة بالقصيدة **القصيرة** ــ التى سبق أن عرضها "بو"، والتى تمثل أحد القوانين الأساسية لقصيدة النثر - أثبتت صحتها إخفاقاتُ ونجاحاتُ "بودلير". وربما لن يكون من المبالغة - على أية حال - الاعتقاد بأن تنظيمه الشعرى كان يتطلب ـ فى النثر، كما فى النظم ــ أُطراً مختصرةً وصارمةً إلى حدٍّ ما (فى السوناتا، على ما كتب إلى صديق:"لأن الشكل إجباري، تنبعث الفكرة بشكل أقوى")(٢٤٩). وبالنسبة له، كانت حرية النثر خطراً دائماً .

خطر أكثر رعباً، وهو أمر واضح لكل ذي عينين، فى القصائد "الباريسية" ذات الشكل المفتوح والرابسودي عمداً، وأكثر خطورة ــ أيضاً ــ بقدر ما لم يعد "بودلير" ــ الذى يشيخ، والمستهلك، والمريض ــ قادراً على المحافظة، فى قصائده، على نفس الصرامة الفنية . وفى الختام، علينا ــ فى لحظة" الحساب النهائي" لبودلير ــ أن نراعي جميع هذه العناصر .

(٣) حساب بودليـــر الختامى
جدَّة وأهميـة المحاولة
الإخفـاقات وأسبابهـــا . ميراث بودليـر

"سأجيء لكم بشيء ما فى الغد"، ذلك ما كتبه "بودلير" إلى هوساي" فى أواخر عام ١٨٦١، فيما يتعلق بسلسلته الأولى من قصائد النثر[٢٥٠]،"التى أوليها أهمية مبالغاً فيها ربما، بسبب ما عانيته فى سبيل إتقانها . أخيراً ! لكنني أعتز بوجود شيء جديد ــ هنا ــ كإحساس أو كتعبير". وعلينا ـ فى الواقع ــ أن نضيف إلى رصيد "بودلـير" جِـدَّة وأهميـة محاولتـه فـى هذيـن المجـالين، الإحسـاس والتعبير [٢٥١].

ولايمكن أن ننكر ــ أولاً ـــ أن "بودلـير" هـو المبـدع الحقيقـي لشـعر **حديـث و مدينـى**، غـني بالأحاسيس الجديدة، المتفردة، حيث نراه يوحد "المرعب بالهزلى، بل حتى الرقة بالحقد"[٢٥٢].والنثر- الذى يقترن، على نحو أكثر دقة، بكل دوامات الكـائن الداخلـى ـــ هـو أكـثر قابليـة، مـن الشـعر المنظوم الحديث: الاندفاعات والضغائن، الطموحات إلى اللانهائي والشكوكية المُحَرِّرة من الوهـم . فبودلير يُدخل في الشعر، كما قلت ــ عن طريق قصيدة النثر- "نبرات" تهكمية جديدة، وسخرية، وقسوة. وإذا ما فشل- على الأغلب - في محاولاته في شعر "تسكعي"، فإنه يبدو قديرًا ـ بالمقابل ــ عندما يعثر على موضوعاته الغنائية الأساسية، وعلى معالجتها نثراً بنبرات مختلفـة، تسـتعصي أحيانـاً على النسيان .

فهل يجب أن نؤكد ــ من ناحية أخرى ـ على الـدور الـذى لعبـه "بودلـير" فـى تجديـد التعبـير الشعري ؟ فاعتباراً من عام ١٨٦٢، بعد ما نُشر فى "لابريس"، أكد "بانفيل" على "البرهان الهـام" الكامن فى اختيار النثر كشكل شعري:

> أيها المجانين أصحاب الأطوار الغريبة الذين يتخيلون أنه مع توازن معين فـى المقـاطع اللفظية، وفـى إرجـاء المعنـى، وفـى التكـرار المنتظـم لبعـض الأصوات، قد منحوا الامتياز الخارق لولادة كائنات !

هكذا كتب دون افتقار إلى تفخيم الكلام [٢٥٣]. و"جوتييه" ـ الذى أقر عام ١٨٦٨ بأن "لغتنا الشعرية ليست مهيأةً على الإطلاق للتفاصيل النادرة والدقيقة، وخاصةً عندما يتعلق الأمر بموضوعات الحياة العصرية، المألوفة، أو المرفهة" ـ سيرى أن "قصائد النثر القصيرة تأتي فى الوقت المناسب لتتلافى هذا العجز" [٢٥٤] . وإزاء قصائد "برتران" الصارمة، كان "بودلير" يطرح مبدأ (ويقدم النموذج) لشكل سلس، متنوع بلا نهاية، وقابل للمؤثرات الأكثر تنوعاً ، وأقل تصويريةً من كونه موسيقياً: وستظهر أهمية محاولته، بشكل أفضل، عندما تستلهم المحاولات المبذولة فى زمن الرمزية ـ من أجل تجديد الشكل الشعري، والعثور على خَلَف للشعر الكلاسيكي القديم، البالغ الصرامة ـ "سأم باريس"، وتعلن أنها تنتسب إليه: وستستدعى المقدمة/ الخطاب المرسل إلى "أرسين هوساي"، لتصبح ـ بشكل خاص ـ بياناً حقيقياً .

ولا شك أن قصائد "سأم باريس" ذات قيمة غير متساوية تماماً ـ لم يجهل "بودلير" نفسه ذلك؛ فقد كتب ـ في ٥مارس ١٨٦٦، إلى "تروبا" (قبل بضعة أيام فحسب من حادث "نامور" الذى وضع نهايةً أخيرةً لنشاطه الأدبي) - :"آه ! "**السأم**"، أي غيظ وأي عمل شاق سببه لي ! ما أزال مستاءً من بعض أجزائه". وعلينا أن نميز بين القصائد التى ظهرت فى "لابريس" عام ١٨٦٢، والتى ماتزال تنتمي إلى مرحلة النضج والمقدرة الأدبية، والقصائد الأخيرة التي تشير إلى طريق الانهيار والعجز عن الكتابة . وفى الأوقات الأخيرة، لن يقوم "بودلير" إلا بتعديل القصائد القديمة (غسق المساء، والمشروعات، على سبيل المثال)، أو استرجاع كتاباته السابقة فى مذكراته(وهي حالة "عملة مزيفة" و"ضياع أوربول" و"الرامي الأنيق"، مثلاً)، وستسمح له أفكار قصائد بتضخيم الكومة الأولية . "لستُ إلا فى القصيدة الستين ولم أعد أستطيع الاستمرار" [٢٥٥]، ذلك ما كتبه عام ١٨٦٥إلى "سانت ـ بوف". "إن عجزه الذهنى المتقطع، الذى حدثتك عنه كثيراً، مثلما حادثني عنه، قد أصبح مستمراً أو شبه مستمر"؛ ذلك ما سيقوله "بوليه ـ مالازيس" إلى "آسيلينو" عام ١٨٦٦ [٢٥٦]. فكيف لا تحمل قصائد هذه الفترة الأخيرة علامة هذا العجز الإبداعي ،والجهود التى تكبدها ؟

ومن المفيد أكثر أن نتبين الإخفاقات (أو شبه الإخفاقات) الناجمة ـ فى "سأم" ـ عن مفهوم"بودلير" نفسه: هذه الإخفاقات نفسها مفيدة لمؤرخ قصيدة النثر . وقد تحققنا ـ مما سبق - من أنها تنجم، عامةً ـ عن بنية ضعيفة الإحكام، "رابسودية" على نحو زائد، تخضع لمصادفات الحدث بدلاً من تنظيم المادة طبقاً لقوانين فنية، وتشوه بالاستطرادات نقاء الأرابيسك الشعري؛ إن سوء استخدام الإطالة، وانقطاعات النغمة المعتادة أو دخول النثرية فى الشكل، كل هذا يرد القصيدة إلى النثر، ويرتخى التوتر العضوي، الذى كان يضم جميع هذه العناصر معاً؛ لم تعد القصيدة "تتبلور": لم يعد للمعجزة الشعرية وجود . وسنتساءل إن كان من الممكن استخلاص عناصر فنية قابلة للاستمرار انطلاقاً من مشهد الشارع، وأكثر مظاهر الوجود يومية: لكن "بودلير" أجاب على هذا السؤال بنفسه فى بعض "لوحات باريسية" من ديوانه "أزهار الشر"، التى تعتبر من روائعه الأدبية . وما أساء إليه ـ عندما ما كتب نثراً ـ أنه استفاد، تماماً، من شكل شديد الحرية، ومتفتح للغاية،

كي يتلقى منه كل النغمات وكل الأنواع، بما فيها تلك التى تصل إلى حد الريبورتاج الصرف والبسيط، أو التأمل الأخلاقي. هنا - أيضاً ــ علينا ألا ننسى الإلزام الرهيب للشاعر، الذى وعد بتسليم مؤلفه، وبالكتابة، والعثور على موضوعات أيًا ما كان الثمن . وقتئذ، وضع "بودلير" بطاقة" قصائد نثر "على قصائد هي ــ فى الحقيقة ــ أقاصيص (الحبل، بورتريهات لعاشقات، موت بطولي، إلخ ..)؛ وثمة برهان حقيقى على قانون **المجانية** هذا الذى يقضى بألا تتوجه قصيدة النثر إلا إلى ذاتها، وأن تصب فى النثرية ما إن تبدأ فى الحكي أو الإيضاح .

وسنجد لدى ورثة "بودلير" ("فيرلين" و "هويسمان"، وعديد من شعراء الرمزية) الاستلهام المزدوج من "سأم باريس": الاستلهام الغنائى، والميل إلى أحلام اليقظة السوداوية، والاستلهام المديني، والميل إلى الحكاية، ولوحة التقاليد ــ تعرية روح فى مدينة كبيرة، وتعرية روح مدينة كبيرة. لكن الميل الواقعى والحكائى سيتزايد الشعور به أكثر فأكثر، إلى أن يحول القصيدة إلى واقع متنوع حقيقي . ذلك هو الاتجاه الطبيعي لقصيدة النثر، التى ــ إن لم تقبل التضحية لتجنب الإخفاق، بلا كلل ــ فإنها سترتطم بالأرض .

ونعلم أن "بودلير" قد ترك ــ فى أوراقه ــ قائمةً طويلةً للغاية لقصائد يجب إعادتها [٢٥٧]. وفيها يقسم مشروعات قصائده إلى ثلاث فئات :"أشياء باريسية"، و" تميز الأحلام "، و "رموز وأخلاقيات". والفئة الثانية (قصائد حلمية) غير ممثلة فى "سأم باريس" المتوفر بأيدينا . وهو ــ بلا شك ــ أمر مؤسف: فأين يمكن العثور على مجانية، وضرورة داخلية، وبلا إحالة إلى العالم الخارجى، بأكثر مما فى الحلم (أو فى الرؤيا، وفى الإشراقة اللتين تتقاربان معاً ؟) . والحقيقة أن الحلم، أو ــ بشكل أكثر عمومية ــ التشويه المنظم للواقع، يصبح بعد "رامبو"، أكثر فأكثر حتى السيريالية، أحد الأنساق الشعرية الأكثر تردداً فى قصيدة النثر . ونجد ــ فيما سبق، لدى "برتران"، تحت عنوان "حلم" ــ نصاً عن حلم حقيقي إلى جانب أحلامه فى اليقظة .

ولا نستطيع أن نعرف أى مظهر كان سيتخذه "نص الحلم" عند "بودلير"؛ لكن من العجيب أن نلاحظ أن العنوان الأول فى قائمته: "أعراض الخراب" قد توفر ــ فيما يبدو ــ على بداية إنجاز تكمن فى مقطع أعاد "نادار" نشره، في نفس فترة مشروعات قصائد النثر [٢٥٨]. فهل يجب أن نرى فيها ــ مثلما يريد "كريبيه" و "بلان" ــ ذكرى لـ"توماس الاكويني"[٢٥٩] ؟ لكن نص "بودلير" أكثر ثراءً للغاية، وأكثر غموضاً بشكل خاص: إنه حقاً حلم "هيروغليفى"، حسب تعبير "بودلير" نفسه، حلم "يمثل ... الجانب فوق الطبيعى للحياة"[٢٦٠] :

> أعراض الخراب . أبنية هائلة، الواحد فوق الآخر، شقق، غرف ، **معابد**، أروقة، سلالم، مصارين عوراء، مقصورات، فوانيس، ينابيع ، وتماثيل ــ **شقوق، تصدعات . رطوبة صادرة من خزان ماء يقع بالقرب من السماء** ــ فكيف نحذر الناس، والأمم ؟ ــ لنحذر همسا أكثرهم ذكاء فى الأعالي.
>
> يقرقع عمود وطرفاه يبدلان من موضعيهما . مامن شيء قد انهار بعد. لا أستطيع العثور على مخرج . أهبط، ثم أصعد ثانية. **برج** ــ

متاهة. لم أستطع أبداً الخروج . أسكن دائماً فى مبنىً سينهار، مبنى صنعه مرض خفى . أُخمن داخلى ـ لأسلي نفسي، بما إذا كانت الكتل الهائلة من الحجارة، من الرخام، من التماثيل، من الجدران، التى ستتصادم بشكل تبادلي سيصيبها تلوث شديد من هذا الحشد من الأدمغة، من اللحم البشري والعظام الميتة المفتتة .

وينتهي المقطع بهذه الكلمات، كنوعٍ من **ما بعد الكتابة**: "أرى أشياء رهيبة فى الحلم، إلى حد أننى أحياناً لا أريد أن أنام بعد ذلك أبداً، إذا ما تأكدت أننى لن يصيبنى التعب البالغ" . هي ـــ فى الواقع ـ رؤيا أصيلة للحلم: من هنا، تكمن أهمية العنصر البصري، والأشياء الغريبة، والأفكار المستحوذة، وما يمكن أن نسميه بمنطق "المبعثر" (الذى كالٍ له "بودلير" المديح فى "حلمٍ آسيلينو)(٢٦١). وقد سبق لنرفال أن سلك هذا الطريق المظلم، سعياً إلى أن يجعل من الحلم وسيلةً للكشف، ووصل – في ضوء عتمة جنونه – إلى حد أن شهد "تفتح الحلم فى الحياة الحقيقية"(٢٦٢). ومن المدهش أن نرى "بودلير" وهو يعتبر الحلم ـ بدوره ـ "لغةً هيروغليفية"(٢٦٣).

لكن نص "بودلير"، الذى لا يمثل سوى تخطيط بالتأكيد (جمل إضمارية، إشارة مبتورة)، يذهلنى ـ على نحو خاص ـ بإيقاعه البالغ الخصوصية، ومظهره العنيف، اللاهث إلى حد ما، والأقرب إلى أسلوب المذكرات الشخصية منه إلى قصائد النثر، وأيضاً بطابعه الرؤيوى: هذا المعمار الخيالي، وهذه السقالات ... كل ذلك ـــ وأيضاً، زعزعة الأبنية، وهذه الشقوقٍ، وهذه التصدعات، وهذا الانهيار الوشيك ـ سيتخذ حياة وجسداً، ويمتلك وجوداً أدبياً خاصاً: والاسم الذى نقرأه فيما بين السطور، عبر صفحة "بودلير" هذه التى لا تكاد تشبه أعمال "بودلير"، هو اسم "أرتور رامبو".

ولا شك أنه ليس ثمة ماهو مشترك بين قصيدة النثر لدى "بودلير" وقصيدة النثر لدى "رامبو"، لكن ـ رغم كل شيء ـ فثمة رابطة روحية بينهما، تجعل منهما، كما سبق أن قلت، "منارتين" للشعر الجديد، وتفسر لماذا يرى "رامبو" فى "بودلير" (الذى سيتدرب كى يصبح رائيا) "أول الرائين، ملك الشعراء، وربًّا حقيقيًّا" (٢٦٤). هذه العملية السحرية ـــ حيث يصبح الشعر وسيلةً للقبض على جانب من الواقع الخفى والأساسي، الذى يهرب من العقل الاستدلالي ـــ لا شك فى أن "بودلير" قد حقق نجاحاً فيها من خلال قصائد النظم بأكثر مما فى "سأم باريس"؛ وعلى النقيض، فلن يحقق "رامبو" ذلك ـ حقا ـ إلا فى قصائد "إشراقات" النثرية.

*

الهوامش

(١) الفن الفلسفي، **المؤلفات الكاملة لبودلير** L'Art Philosophique , **Œuvres Complètes de Baudelaire** éd . de la Pléiade t., II , p.487 ؛وستحيل الاستشهادات التالية إلى هذه الطبعة، إلا إذا أشرنا إلى غير ذلك .

(٢) مدخل إلى **قصائد نثر صغيرة**, Introduction aux **Petits Poèmes en Prose**, Belles - Lettres , 1934 p.XXIX ؛ وأحتفظ ـ من جانبي ـ بهذا العنوان ـ "**سأم باريس**"(الشديد الإيحاء)، الذى يبدو لى أن "بودلير" قد فضله، اعتباراً من عام ١٨٦٤ (انظر Letter à sa mère , **passim**) على "**قصائد نثر صغيرة** "Petits Poèmes en Prose"، وهو العنوان الذى ظهرت معه عشرون قصيدة فى "لابريسLa Presse"، عام ١٨٦٢ .

(٣) **صلاة اعتراف الفنان** Le Confiteor de l'Artiste , **Œuvres** ,t.I , p.407 .

ولابد من دراسة متعمقة لهذه القصيدة، التى تكشف الشاعر ـ بعد نشوة التحقق الذاتى ـ وقد عاوده الشعور بـ"**الازدوجية**" dualité ـ بل حتى بالمبارزة duel بينه وبين موضوعه: "إن دراسة الجميل هى مبارزة يصرخ فيها الشاعر رعباً قبل أن ينهزم"، حسبما يستخلص "بودلير" .

(٤) "**العامة**" .**Les Foules , eod . loc** . ,p.421. وقارن ـــ فى "أزهار الشر" ـــ بـ" العجائز القصيرات Les Petites Vieilles" (نفس الحقبة):

قلبى المتعدد يستمتع بكل رذائلكم !

وروحى تتألق بكل فضائلكم !

(٥) هكذ يتحدث "بودلير" فى مقاله عن "هوجو"(**Œuvres** . t.II, p.527).

(٦) **المؤلفات** **Œuvres**,t.I , p.433.

(٧) **Revue de Paris** , 15 avril 1921: **Charle Baudelaire . A propos du Centenaire** ,p.727. ؛ لابد من الرجوع إلى المقالة كلها فيما يتعلق بشعر" بودلير الباريسي".

(٨) قارن بقصيدة "صولجان باخوس " Le Thyrse (**Spleen de Paris** , **Œuvres**,t.I., p.467)، حيث لاحظ"جـ.بلان" ـ فى مقالته الهامة عن قصائد النثر ـ أن رمز "صولجان باخوس" يمكن تطبيقه ـ بشكل خاص ـ هنا (Introduction aux **Petits Poèmes en Prose de Baudelaire** , Fontaine , février 1946 ,p.294)؛ وقد أعيد نشر هذه المقالة بلا تغييرات ـ تقريبا ـ فى كتابه (**Baudelaire** , Gallimard , 1939).

(٩) بودلير، خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥ . ولا أعتقد أن "بودلير" قد أساء الحكم إلى هذا الحد على القيمة العميقة لمحاولته، مثلما يقول "دانييل روبس" (Daniel -Rops, **Introduction aux Petits Poèmes en Prose** Belles - Lettres . 1934 , p.XV). وإذا ما كان يقدم قصائده النثرية ـــ إلى "هوساي" ـــ باعتبارها شيئاً" "مسلياً" (خطاب إلى هوساي، رأس السنة ١٨٦١)، فلأن ذلك كان ضرورياً لنشرها فى "لابريس"، التى كان يديرها "هوساي" وقتئذ .

(١٠) **إهداء** "سأم باريس" إلى أرسين هوساي، المنشور فى "لابريس"، فى ٢٦ أغسطس ١٨٦٢ (**Œuvres** ,t

I, p.405) . ويعلق "بودلير" على الصفة "شهير" التى أطلقت على "جاسبار الليلي" (الذى كان مجهولاً تماماً بين الجمهور العريض): "كتاب تعرفونه، وأعرفه، ويعرفه بعض أصدقائنا، ألا يملك كل الحق فى أن نسميه شهيراً؟". ونستطيع أن نلاحظ ـ بالنسبة لهذا الموضوع ـــ أن Revue Fantaisiste (التى أدارها الشاب "كاتول منديس")، والتى نشرت ـ فى الأول من نوفمبر ١٨٦١ ـ تسع قصائد نثر لبودلير، قد نشرت ـ فى عددها السابق (١٥ أكتوبر) ـ دراسة "ف. كالمالس" عن "برتران" : ولاشك أن "بودلير" لم يكن غريباً عن هذا الاهتمام بمؤلف "جاسبار".

(١١) **L'héroïsme de la vie moderne** (Salon de 1846) (**Œuvres**,t. II, p.135).

(١٢) **Le peintre de la vie moderne** (**Œuvres** . t .II , p. 333).

(١٣) **المرجع السابق**،ص ٣٣٢-٣٣٦.

(١٤) خطاب إلى "هوساي"، رأس سنة ١٨٦١ . وسنجد كل الخطابات الخاصة بقصائد النثر موجودةً فى الطبعة الفاتنة، والمحققة، والهامة للغاية التى قام بها "جـ. كريبيه" (فى **Œuvres complétes** de Baudelaire,t.II, Conard , 1926)؛ وهذا العنوان "الطَّوَّاف المنعزل" يتضمن ـ بطبيعة الحال ـ تذكيراً بـ"أحلام يقظة الطواف المنعزل" لروسو، وربما أيضاً بكتاب حديث لـ" لوفيفر ـ دومييه" ـ "كتاب الطَّوَّاف" ١٨٤٥ . لكن هذين الكتابين ـــ من النثر الشعرى ـ يتسكعان عبر الريف، بينما "بودلير" ـ مثل "رجل الشارع" لإدجار آلان بو ـــ لا يغادر عتبات المدينة الكبرى .

(١٥) . **Œuvres**, t.I , p.20؛ وقد حكم "سانت ـ بوف" على التعبير الأخير "بعدم الصواب ".

(١٦) **المرجع السابق** ،ص٤٢١.

(١٧) Sainte - Beuve , "A Antony Deschamps" , **consolations** , XVIII (**Poésies complètes** , Charpentier , 1869 , p. 242).

(١٨) خطاب إلى "سانت ـ بوف"

(١٩) Ferran , **L'esthétiqe de Baudelaire** , p. 96.

(٢٠) Les Rayons Jaunes , Joseph Delorme (**Poésies complétes** . p.71).

(٢١) Les **Consolations** (1830). Dédicace à V.Hugo (**Œuvres complètes**, p.202).

(٢٢) **Note à Monsieur Jean** , p. 302.

(٢٣) Vie de Joseph Delorme (**Poèsies complétes** . p.11).

(٢٤) Joseph Delorme (**Poésies Complétes**. p. 93).

(٢٥) **المرجع السابق**، ص ٨٥، والإشارة إلى "شرقيات Orientales" و "أناشيد وقصائد غنائية Odes et Ballades" بديهية، هنا.

(٢٦) فيما يتسكع "جوزيف ديلورم" على طول شارعه الكبير، يخترقه "شعور لا يمكن تحديده بوجوده الناقص" (**Poésies complètes**, p. 11).

(٢٧) Les Veuves (**Œuvres** . t..I , p . 442).

(٢٨) **المرجع السابق**، ص443 .

(٢٩) **المرجع السابق**، ص٤٨٢ **Le Tir et le Cimetière**.

(٣٠) **المرجع السابق**، ص٤٢٥ **Le Vieux Saltimbanque** .

(٣١) قارن بالجزء الثانى من "الغرفة المزدوجة La Chambre Double" : هذا "الكوخ القذر، ذو الأثاث المزعج، المترب، المهشم"، حيث نتنفس "رائحة تبغ عفن تختلط بما لا أعرفه من عفونة مقززة"، إنها غرفة الشاعر (**Œuvres**, t. I, p.410) .

(٣٢) Fussées (**Œuvres** , t.II, p.634).

(٣٣) Joseph Delorme , Pensées, XX (**Poésies complètes** , p. 157).

(٣٤) Les Petites Vieilles (**Œuvres** , t.I , p.102) .

(٣٥) قارن بـ "العجائز السبعة" :"الألغاز تنساب فى كل مكان مثل النسغ ..."، المجلد الأول، ص١٠٠. ويقارن "جـ.ستريت" G.Streit (**Die Doppelmotiv in Baudelaire's Fleurs du Mal und Petits Poèmes en Prose** , 1929 , p.107 مع الموقف الشديد الاختلاف للشاعر، فى النثر: "أتشبث بالرغبة فى فهم هذا الغموض" (Chacun sa Chimère, t. I,p..412) ، وفى الشعر: "هل سيكون لى، دون أن أموت، أن أتامل الثامن"؟ (Les sept vieillards,) (**id** . p.102).

(٣٦) والعنوان نفسه ـ "حلم باريس" ـ الذى يصف عالماً مجرداً، معدنيًا، لذو دلالة . وفى مواجهة هذا الإبداع المصطنع، فإن "حلم" **الغرفة المزدوجة** ـ فى قصائد النثر ـ ليس إلا وصفاً لواقع أُضفيت عليه المثالية .

(٣٧) قارن فى "البجعة" :

... قصر جديد، وسقالات، ومجمعات سكنية ،

وضواح قديمة، كل شئ يصبح ـ بالنسبة لى ـ مجازًا (المجلد الأول ،ص٩٩)

(٣٨) **A une Passante**, p.106.

(٣٩) **Les Aveugles**, p. 105.

(٤٠) **Les Petites Vieilles**, p.102.

(٤١) مشروع "خاتمة" للطبعة الثانية (يرجع تاريخه إلى ١٨٦٠، تقريباً) (**Œuvres** t.I, p.229). تقارب شديد الغرابة، فسانت ـ بوف يكتئب فى "عزاءات" لعثوره ـ فى روحه ـ "على كل هذا الصلصال وهذا الذهب القليل" (**Poésies complètes** , p.242)

(٤٢) قارن بـ"الغريب"، و "الغرفة المزدوجة"، و "فلتسكروا"، و "الحساء والسحب"، إلخ ...وقد بحث "دانييل ـ روبس" عملية هذا الـ"هروب فى الحلم وفى غير الواقعى"، مرجع سابق،

Introduction , p.XXVI - XXVII

(٤٣) ٩ مارس ١٨٦٥ (**Poèmes en prose**, éd. Crépet , p. 240).

(٤٤) **"ملاحظات جديدة عن إدجار بو"** (**Préface des Nouvelles Histoires extraordinaire**).

(٤٥) ومن المستحيل ـ عند قراءتهم ـ ألا نفكر فى تأثير مباشر أو غير مباشر، لبعض أقاصيص "بو"، سواء في النغمة أو فى الفكرة : على سبيل المثال، "شيطان الضلال" فى" صانع الزجاج الردئ"، أو "هوب ــ فروج" فى "موت بطولى"

(٤٦) إلى "تروبا"، فى ١٩فبراير ١٨٦٦: "أنا سعيد إلى حدٍّ ما بـ"**سأم**". وعلى العموم، فهى "أزهار الشر" مرةً

أخرى، وإن يكن بكثير من الحرية والتفاصيل والتهكم" . ونعلم أن حادث "نامور" قد أنهى ــ بعد ذلك بشهر واحد - من "سأم باريس".

(٤٧) إهداء قصائد النثر إلى "هوساي" (Œuvres, t.I,p.405) .

(٤٨) إهداء إلى "هوساي": "من مخالطة المدن الكبرى بشكل خاص، وتقاطع علاقاتها التى لا تحصى، يولد هذا المثال الطاغى".

(٤٩) خطاب إلى "هوساي"، ديسمبر ١٨٦١(éd . Crépet , p.224).

(٥٠) فى إهدائه، يشبه "بودلير" ديوانه بثعبان تمتلك كل "شريحة tronçon" منه حياةً مستقلة .

(٥١) نعرف كلمة "**مذكرات خاصة** **Journaux intimes** " (t.II,p.64) عن "الابتهالَين المتوازيين، واحد منهما إلى الله والآخر إلى الشيطان"، والموجودين لدى كل إنسان (قارن بشخصية "بنديكتا" المزدوجة فى "أى منهما الحقيقى"). وقد ظهر الإحساس بالازدواجية مع الرومانسية، وعبر "هوجو" ـ فى مقدمة "**كرومويل**"ــ عن هذا الشعور بالازدواجية فى ألفاظ مشابهة، ترتبط بالفكرة المسيحية عن الإنسان المزدوج **l'homo duplex** .

(٥٢) قارن بما سبق، ص ٨٨.

(٥٣) Notice sur Maurice de Guèrin (**Œuvres de M.de Guèrin** , publiées par Trébutien , Didier, p.XIX)

هذا الشعر يتوافق "مع كل انعطافات الحديث الحميم"، كما يقول .

(٥٤) Pensées de Joseph Delorme, XVIII (**Poésies complétes de Sainte - Beuve**, p. 155).

(٥٥) Cassagne, **Versifcation et Métrique de Baudelaire**, Paris, 1906, p.49.

(٥٦) **Œuvres**, t.I,p.146. انظر ــ أيضاً "**أشعار مهشمة**" التى ذكرها" رودس" **The cult of Beauty in Ch. Baudelaire**, Columbia University, New York , p.254 ، "صوتان كانا يحدثاننى .." فى "الصوت"(**Œuvres** , t.I, p.176).

(٥٧) **Œuvres**, t.I, p.193.؛ ويقول "جـ.دى رينولد"إن عدم اتساق هذا البيت" يشير جيداً إلى التردد والتراجع أمام الحفرة التى لا قرار لها"(**Charles Baudelaire**, Crès, 1920, .p.356, note 4) .

(٥٨) **سبق ذكره**، ص ١٠٩ . والغريب أن استخدام شكل طنان موزون لوصف الجريان الحر لحياة مألوفة، يؤكد من انطباع النثرية .

(٥٩) خطاب إلى "سانت - بوف"، ١٥ يناير ١٨٦٦.

(٦٠) يستخدم "رامبو" هذه الصيغة نقلاً عن "لامارتين"؛ أما "بودلير"، "ملك الشعراء"، فإنه يجد " الشكل - الذى طالما امتدحه فى ذاته - مسكيناً" (خطاب إلى "ديمينى" فى ١٥ مايو ١٨٧١(**Œuvres**, éd. de la Pléiade, p.256 - 257). وفى هذه الفترة، يغادر "رامبو" شارلفيل؛ وحسب "ديلاهاى"، فقد كان يعرف ــ رغم ذلك ــ قصائد "بودلير" النثرية (انظر ــ فيما بعد ــ ص٢١٠، ملحوظة٦٢): لكننا لا نعثر ــ رغم هذا ــ على أية إشارة فى مراسلاته، إلى حد أن تظل شكوكنا قائمة .

(٦١) Blin . **Introduction aux petits poèmes en prose**, Fontaine, février 1946, p.288.

(٦٢) Daniel - Rops, **Introduction aux petits poèmes en prose**, éd .Belles - Lettres, p. XX.

(٦٣) حول هذه المسألة يلتقى "جوستاف كان" Préface de ses **Prèmiers Poèmes**, (Mercure de France , 1897, p.20) و"أ.كولينو"(**Les Portes d'ivoire**, Plon , 1948 , p.198 - 199) ، على النقيض من رأى "دانييل — روبس": "القصيدة الحقيقية .. هى التى يخلقها النَّظم، وليس نثر بودلير".

(٦٤) Blin , article cité, **Fontaine**, févr . 1946 , p.284.

(٦٥) Mallarmé, **Le Mystère dans les Lettres** (Œuvres, Pléiade, p. 382).

(٦٦) "قلبى يتعرى" (Œuvres,t. II, p. 668).

(٦٧) Salon de 1859 , IV (Œuvres, t.II, p.232)؛ تذكَّر "بودلير" ـ قبل قليل ـ كلمة "ديلاكروا" : "الطبيعة ليست سوى قاموس"(ص.٢٣).

(٦٨) **Eod . loc**. p.230.

(٦٩) نعلم تفضيل "بودلير" لـ"خط الأرابيسك" (قارن بـ "**صولجان باخوس**"، (Œuvres, t.I, p.467). "ورسم الأرابيسك" هو "الأكثر مثالية من الجميع" (Fusées, Œuvres, t. II, , p. 629). والكلمة ـ وقد استخدمت بصدد لوحة أو قصيدة، تشكلان كليات أكثر تعقيداً ـ ليست دقيقة على الإطلاق، لكنها تمتلك — على الأقل — ميزة استبعاد فكرة أى معنى عقلانى أو فلسفى، كى لا نبصر سوى المنحنى، "الخط" المحظوظ ـ إلى هذا الحد أو ذاك — فى القصيدة أو اللوحة .

(٧٠) Salon de 1859 (Œuvres, t .II , p. 231).

(٧١) **Eod . loc** . , p. 226.

(٧٢) هاتان القصيدتان تحملان رقمى ٢٢و٢٣ فى طبعة ١٨٦٩، بعد استعادتهما وتعديلهما .

(٧٣) خطاب نشره "كريبيه"و"بلان"فى"**Notes Critiques**" من طبعتهما لـ"**أزهار الشر**"، Corti, 1942, p.463.

(٧٤) إنه العنوان الذى أُطلق ـ عام ١٨٥٧ ـ على قصائد النثر المنشورة فى **Le Présent**.

(٧٥) القصيدة الخامسة ـ "**ساعة الحائط**" ـ تُوحد موضوعين متكررين فى "**أزهار الشر**" :"القط" و"هروب الزمن".

(٧٦) سبعة مقاطع من نفس الطول تقريباً، مثلما لدى "برتران".

(٧٧) فى مقارنتهما بين المقطوعتين المنظومتين والنثر المستلهم منهما ("عطر غرائبى" و "خصلة شعر")، **Les Fleurs du Mal** , éd . critiqe, Corti, 1942, p.336 - 337.

(٧٨) Blin, article cité, **Fontaine**, février 1946, p.287.

(٧٩) فى مقال من **Constitutionnel** (20 janvier., 1862)، حيث يتناول "الجواهر " bijoux.

(٨٠) القصائد من ١ إلى ٢٠ المنشورة فى **La Presse** عام ١٨٦٢؛ تتضمن هذه القصائد الأربع عشرة غير المنشورة من قبل، وقصائد عام ١٨٦١ الثلاث، وثلاث أخريات بتاريخ ١٨٥٧(ساعة الحائط، ونصف كرة فى

خصلة شعر، والدعوة إلى السفر) . والواقع أن "بودلير" قد سلم "هوساي" أكثر من عشرين قصيدة، ولكن ــ لأسباب غير معروفة جيداً ــ أُوقف نشرها في **La Presse** (انظر ملاحظات "كريبيه". **Œuvres de Baudelaire**, éd. Conard, t. III, p.229--231)؛ فأية قصائد تضمنها الورق المقوى الذى ظل فى المطبعة ؟ لاندرى .

(٨١) انظر – فيما سبق ــ الخطاب الموجه إلى سانت ــ بوف، سبق ذكره، ص١٤٢ .

(٨٢) يستعيد "بودلير" التمييز الذى وضعته السيدة "كرو" بين "الخيال البنّاء" "والوهم"

(Salon de 1859, IV, Œuvres, t.III, p.229)

(٨٣) قارن ــ في " **Paradis Artificiels, IV, L'homme - Dieu** " : "الكلمة الرابسودية هى التى تحدد جيداً مجرى أفكار مُوحَى به ومحكوم بالعالم الخارجى وصدفة الظروف ..." (Œuvres,t.I,p.303).

(٨٤) ذكره "بودلير" في **Préface des Nouvelles Histoires extraordinaire**.

(٨٥) La Morale du Joujou (**Œuvres**,t.II ,p.139).

(٨٦) La Joujou (**Œuvres**,t . I).

(٨٧) في طبعته لـ **Petits Poèmes en Prose** (**Œuvres** de Baudelaire ,t. III, Conard, 1926 p.300)

(٨٨) Le Confiteor de l'Artiste (**Œuvres**,t . I, p.407) .

(٨٩) **Les Veuves**, t. . I , p. 412.

(٩٠) Joseph Delorme (**Poésies complètes** de Sainte - Beuve , p. 61).

(٩١) Le Vieux Saltimbanque (**Œuvres**, t . I, p.426).

(٩٢) يستمد "بودلير" هذا التعبير من "بو"، ويورده في "**ملاحظات**" حول "بو"، المستخدمة كمقدمة لكتاب **Nouvelles Histoires extraordinaires**

(٩٣) انظر ص ١٥٠ من هذا الكتاب .

(٩٤) Les Projets (**Œuvres**, t. I,p. 445).

(٩٥) نُشرت هذه القصيدة في " **Le Présent**" "عام ١٨٥٧، ثم في " **Revue Fantaisiste**" عام ١٨٦١، قبل إعادة نشرها (معدلة) عام ١٨٦٤، في " **Revue Parisienne**"، وفي" **Revue de Paris**"؛ أكان "بودلير" ـ الذى لم يعد باستطاعته تقديم أعمال لم يسبق نشرها ــ يوهم نفسه، بهذه التعديلات، بأنه مايزال ينتج أعمالاً إبداعية؟

(٩٦) نستطيع أن نلحق بها التغيرات ــ الصائبة تماماً على نحو مثير ــ الموجودة فى "الحبل" و "لاعب كريم" (أعادت طبعة البلياد نشر النص الأول).

(٩٧) خطاب إلى والدته، ٣ نوفمبر ١٨٦٤ . وقد كتب، في ١١فبراير١٨٦٥ :"القليل الذى أنجزته إنما هو نتاج عمل أليم" والواقع أنه لا يكاد ينتج شيئاً تقريباً: "إنه عجزه الذهنى المتقطع الذى سبق وحدثتكم عنه كثيراً، مثلما حادثنى عنه، وقد أصبح مستمراً أو شبه مستمر"؛ ذلك ما سيكتبه "بوليه ــ مالاسيس" عام ١٨٦٦ (ذكره

"جـ. كريبيه" فى طبعته من "**بودلير**" (**Œuvres**, t .I I I, p.245).

(٩٨) مثلما يفعل الفنانون "الذين لا يمتلكون خيالاً"(**Œuvres**, t .I I, p.230).

(٩٩) فى مقدمته لكتاب "**Nouvelles Histoires extraordinaires**" ، انظر ص ١٤٨ فيما سبق.

(١٠٠) Fussées, **Œuvres**, t.II, p. 627.

(١٠١) قارن بما سبق، ص ١٤٥.

(١٠٢) نشر "لوفيفر ـ دوميه" ـ الذى موَّل " L'Artiste" من عام ١٨٤٥ إلى عام ١٨٤٧ ـ ١٣ قصيدة نثر مستقلة فيها من "صلوات دير الوادى المسائية" (انظر ص ١٠١ فيما سبق)؛ ويرجع مؤلفه "كتاب الجَـوَّال "إلى عـام ١٨٤٥. فهل عرف "بودلير" شخصيًّا ؟ وعندما ما سألت "جاك كريبيه" عن ذلك، أجابنى ـ قبل وفاته بعام ـ بأنه لـم يجد أى دليل على ذلك، مما يعنى أنهما لـم يعرفا بعضهما البعض ككُتّاب : "كان "بودلير" محط الأنظـار بفضـل موهبته، و "لوفيفر" بفضل ثروته ورغبته فى الظهور ورعايته للآداب، التـى كـان يكـد مـن أجلهـا؛ وأيضاً لماذا لا نوافق على أن موهبته كانت ذات قيمة؟". ويلاحـظ "كريبيـه" أنـه مـن المحتمـل أن يكـون الرجـلان قـد تقـابلا فـى "لارتيست".

(١٠٣) "ألـم تحاولوا ـ أنتم بأنفسكم، أيهـا الصديـق العزيـز ـــ أن تـترجموا صرخـة صـانع الزجـاج الثاقبـة إلى "أغنية"، وأن تُعبروا ـ فى نثر غنائى ـ عن كل الإيحاءات المحزنة التى ترسلها هذه الصرخة حتى السقائف عبر أعلـى ضباب فى الشارع ؟"(Dé des **Petits Poèmes en Pose** à Hossaye, **Œuvres**, t. . I , p.406.).

(١٠٤) Crépet, **Notes** de l'édition Conard, p.272.

(١٠٥) ورغم هذا، يذكر "ر.فيفييه" اسم "شانفلورى" من بين الأسلاف المحتملين لبودلير؛

(**L'originalité de Baudelaire** , Bruxelles , 1926 , p.158)

(١٠٦) عن ختام "**فانتازيا الشتاء**" (Martinon, 1847) قارن بما سبق، ص ١٠٠ , ومـن المفيـد ـــ أيضـاً ـــ أن نذكر، مادمت قد تحدثت عن شعر بودلير "التسكعى"، أنه إذا كان "لوفيفر ـ دوميه" قد ألف "كتاب الجَوَّال"، فإن بعض الصفات أو الأناشيد الغنائية النثرية لشانفلورى قد جُمعت تحت عنوان "تخطيطات عابر سبيل "Croquis d'un passant. وسنجدها فى أعماله المنشورة بعد وفاته تحت عنوان:(Champfleury inédi (Clouzot 1903. لقـد تـنزهوا كثيراً فى النثر الشعرى فى حقبة "بودلير"

(١٠٧) Chien - Caillou , **Fantaisies** , Martinon , 1947 , p 23.

(١٠٨) انظر ص ٩٨ فيما سبق.

(١٠٩) كتب "بودلير" مقدمةً لـ "Les Martyrs Ridicules" المنشورة عام ١٨٦٢؛ وهو كتاب ـ كما يقـول ـــ ذو "حيوية حاقدة"، حيث "تمارَس البصيرة بشهوة حسية"(**Œuvres** ,t.II , p.569 -- 570).

(١١٠) **Œuvres** , t . I I, p.541 . ونعلم أن "بودلير" قد فكر ـ لفترة ـ فى أن يسـمى قصـائده النثريـة "قصـائد ذئبية poèmes lycanthropes"، إشارة إلى "بتروس بوريل" المريض بجنون الذئبية .

* جنون يجعل المريض يعتقد أنه ذئب (م).

(١١١) مقال عن "مدام بوفاري" (Œuvres, t .II , p.443) .

(١١٢) مقال عن "الحياة المزدوجة" la Double Vie (Œuvres , t. II, p.454) . ولنذكر ـــ بهذه المناسبة ـــ أن "بودلير" كان ينوى أن يخصص لـ"أحلام" جزءاً كاملاً من قصائده النثرية (قارن فى "**مشروعات** " مجموعة (Oneirocritée. Œuvres, t.I , p.650

(١١٣) انظر ديوان "**الحياة الثانية**" "لـ"أسيلينو"، وبشكل خاص قصيدة "الأريكة"، حيث ينتهى الحال بأحد الأشخاص إلى الحياة خارج الواقع تماماً . وسنلاحظ ـ فى "الفخذ" ـ "حداثية" نتائج "أسيلينو" حول تناقضات الحلم، والتصديق الذى تتلقاه من النائم. وهو ما يجعلنا نعتقد "فى ملكات أو أفكار ذات نسق خاص وغريب عن عالمنا" (**La Double Vie** , Poulet - Malassis , 1858 , p.172).

(١١٤) Fusées (**Œuvres** ,t. I I, p.633). ونستطيع القول ـ فيما يتعلق ببودلير ـ أن ما فوق الطبيعية محسوس أكثر فى "أزهار الشر"، وأن السخرية (المرتبطة بـ"طريقة تفكير شيطانية") محسوسة أكثر فى "سأم باريس" .

(١١٥) "قلبى يتعرَّى"، تحت عنوان "**ملاحظات قيمة** **Notes précieuses**": فلتكن أبداً شاعراً، حتى فى النثر"(**Œuvres** , t. I I , p.669).

(١١٦) Salon de 1859 (á propos de la "Fantaisie") , (Œuvres,t. II, p.250)

(١١٧) انظر فى "**ملاحظات جديدة عن بو**"، المستخدمة كمقدمة لـ **Nouvelles Histoires extraordinaires** الملاحظات المترجمة من **Poetic Principle**.

(١١٨) انظر الصفحة السابقة، ملحوظة ١١٤. ومنذ عام ١٨٥٥، فى بحثه" عن جوهر الضحك"، يطور "بودلير" فكرة أن "الضحكة شئ شيطانى"(**Œuvres** , t .II , p. 171).

(١١٩) هكذا فى "فى الساعة الواحدة صباحاً"، و"أيهما هى الحقيقة ؟"،و "الحساء والسحب".

(١٢٠) تحت هذا العنوان، ظهرت ـ فى الأول من يونيو ١٨٦٦، فى **La Revue du XIX siècle** ـــ قصيدتان: "العملة المزيفة" و "اللاعب الكريم" .

(١٢١) **Charles Baudelaire** , dans la **Revue de Paris** , 15 avril 1921 , p. 749.

(١٢٢) فيما يتعلق بجملة: "لاشك أنه كان يظن روسيا جزيرةً"، يذكر "جـ.كريبيه" تهكمات "بودلير" على "فييمان"، الذى كان يتحدث عن دفن "شاتوبريان" فى الخليج الكبير ("إنه يظن الجزيرة تركيا")، ويستعيد ـــ فيما يتعلق بقبضات اليد الممنوحة دون "الاحتياط بشراء القفازات" ـ جملةً من " Fussées": "كثير من الأصدقاء، كثير من القفازات ـ خوفاً من الجرب" . ويمكننا ـ أيضاً ـ أن نتذكر، فيما يتعلق بالفرفورة sauteuse، التى تظن نفسها فينوس، تهكمات "بودلير" على "جـ.جانين" الذى يتحدث عن "لوكونت دوليل" (**Œuvres** , t .I , p.605) ـ وفيما يتعلق بمدير المسرح الذى يقترح على الشاعر أن يتعاون مع "أغبى وأشهر" مؤلفيه، يقول "بودلير" ـ فى خطاب إلى والدته : "يوحى لى المسرح بالاحتقار الشديد، إلى حد أننى فكرت ـ كى أختصر المهمة ـــ أن أتوجه إلى أشهر وأغبى متعامل يمكن العثور عليه" (٣ نوفمبر ١٨٦٠) .

(١٢٣) حول "امتحان الوعى" هـذا، يذكـر" م . روف" ـــ فـى كتابه الحديث عـن **L'Esprit du mal et**

l'esthétique baudelairienne, Colin, 1955 , p.363: "يبدو لى تماماً ــ هنــا ــ أن التقـزز مـن الإنسـانية مـا هـو إلا عرض للإدانة التى يحملها لنفسه" .

(١٢٤) إنه يلوم "كلاديل" على بعض نوبات الحساسية : "إن أسمى الفن يكمن فى أن نظـل بـاردين ومنغلقـين ... فتأثير الرعب يتم مضاعفته (بهذه الطريقة)" (**Œuvres**, t .I I, p.571).

(١٢٥) مقال مذكور، فى **Fontaine** , février 1946 , p.297

(١٢٦) قلبى يتعرى (**Œuvres** , t .II, p.648).

(١٢٧) مقدمة **Nouvelles Histoires extraordinaires** . ويقـول "بـو" ـــ فـى "المبـدأ الشـعرى **Poetic Principle**"ـــ أن القصيـدة لا تسـتحق هـذا الاسـم إلا بقـدر مـا تثـيره فـى الـروح، وهـى ترقـى بهـا إلى السـامى" (ترجمة Lalon , Charlot , 1946, p.13).

(١٢٨) فيما يتعلق بالوجه المتورم والتيبس الجسدى، نرصد ــ أيضاً ــ تعبير "مسـخ صغـير "عنـد الحديـث عـن الصغير المشنوق (**Œuvres**, t . I ,p.460 - 61).

(١٢٩) **Œuvres**, t.I, p.490 - 491.

(١٣٠) استخدم التعبير ـــ وهـو مستمد مـن "بـو" ـــ فـى مقدمـة .N.H.E، وتمـت استعادته فـى مقـال عـن "ت.جوتييه"(**Œuvres**, t, I I, p.467).

(١٣١) "من المستحيل بالنسبة لى ــ على أية حال ــ أن أقول لماذا كنت مـأخوذاً، تجـاه هـذا الرجـل المسـكين، بحقد مفاجئ واستبدادى"(**Œuvres**, t . I , p.416).

(١٣٢) **Anthologie de l'humour noir**, le Sagittaire 1940 , p.74 .و"بريتون" ــ الذى يربط، عن حـق تمامـاً، دعابة "بودلير" بحذلقته ــ يذكر بعض المبادئ الأخلاقية المستمدة من "سهام ناريـة" **Fussées**، التـى يمكـن تطبيقهـا، بدقة، على مفهوم بعض قصـائد "سـأم بـاريس": "الحكـى عـن الأشـياء الكوميديـة بطريقـة طنانـة" **Œuvres**, t .II, p.628."إن عدم الانتظام، أى غير المتوقع، والمفاجأة، والدهشـة، هـى أجـزاء أساسـية وخصـائص للجمـال"(**المرجـع السابق**، ص٦٣١) . وجدير بالملاحظة أن "بودلير" ــ حسب الترتيب التأريخى ــ هو أول مؤلف لقصـائد النـثر يتـم ذكره فى هذه "المقتطفات" .

(١٣٣) يسخر "بودلير" ــ فى قصيدة "العزلة" ــ من هذه الكلمة المتداولة فـى "لغـة القـرن (قـرنه) الجميلـة" (**Œuvres**,t.I p.444).

(١٣٤) مقال "جـ.بوردان"، **الفيجارو**، ٧ فبراير ١٨٦٤. ونعلـم أن "بـوردان" هـو الـذى أثـار بنقـده العنيـف الشهير ــ فى نفس الجريدة "الفيجارو" ــ صواعق العدالة ضد "أزهار الشر".

(١٣٥) نشرت "العجائز القصيرات" فى **Revue Contemporaine** عام ١٨٥٩ .

(١٣٦) ومع ذلك، تبدأ قصيدة "الأرامل" بذكرى "فوفينارج".

(١٣٧) الأرامل (**Œuvres**, t.I , p.422). ولنذكر أنه إذا ما كانت المنظومة تستدعى ــ هى أيضاً ـــ الإخـلاص، وآلام "العجائز القصيرات"، فإنها لا تشير إلى الفقر .

(١٣٨) Les petites Vieilles (**Œuvres**, t.I , p.104) .

(١٣٩) Poe, **Genèse d'un Poème**, citée dans **Préface** des **Nouvelles Histoires extraordinaires, IV**.

(١٤٠) الأرامل (**Œuvres**, t.I. p.423).

(١٤١) "... نوع من الأكاسير كان الصيادلة ـ في هذه الفترة ـ يبيعونه إلى السياح ليخلطوه، عند الحاجة، بماء الثلج (**المرجع السابق**، ص ٤٢٧).

(١٤٢) أُطلق صفة "تصويري حقيقي" على التفاصيل ذات "الطابع المحلي"، الباريسية والشعبية، على سبيل المثال "أعواد القصب" أو "روائح المقليات" في "المهرج العجوز"، و "تصويرية مزيفة" على كل ما هو متكلف وغريب؛ على سبيل المثال "المرأة المتوحشة" التي تمزق أرانب حية، و"أمعاؤها الملفوفة تظل متدليةً من بين أسنانها . (**Œuvres**, t.I,p.419).

(١٤٣) "تقوم الروح الغنائية بقفزات واسعة كمركّبات syntèses، فيما يستمتع ذهن الروائي بالتحليل" وهكذا، في مقال عن "بانفيي" (t.I I , p.547)، يقيم "بودلير" ـ بتوفيق ـ تعارضاً بين **شعر** و **نثر** . ولنذكر ـــ في هذا الصدد ـ التحليل النفسي في "العملة المزيفة" . وستزودنا المقارنة بين نصي "دعوات للسفر" بمراجعة أخرى لهذه الملاحظة .

(١٤٤) كان "كلوديل" يجد لدى "بودلير" "خليطاً رائعا من الأسلوب الراسيني والأسلوب الصحفي لزمنه" (ذكره "دانييل ـ روبس"، نقلا عن "ريفيير"، **Etudes**, p.15). و"الكلاب الطيبة" التي " تذهب إلى أعمالها" هو الأسلوب الصحفي، نوع نكِه (ص ٤٩٢). وها هو النزع الهوجوي:"هنا، لاشئ سوى أثرياء، سعداء، لاشئ يتنفس ويميل إلى اللامبالاة ولذة الاستسلام للحياة، لاشئ سوى مظهر هؤلاء الصعاليك، إلخ "(**Les Veuves,** p.423).

(١٤٥) "أيوجد ماهو ... أكثر سحراً، وأكثر خصوبة وطبيعية، أكثر إثارة من الناحية الموضوعية من المكان المشترك ؟"(Salon de 1859, **Œuvres**, .t.I I , p.215) . قارن، في "المذكرات الخاصة" : "أسلوب عظيم (لا شئ أجمل من المكان المشترك)"،(**المرجع السابق**، ص٦٦٩).

(١٤٦) قارن بما سبق ص ١٠٢، ملحوظة ٤٣٥، ويرجع الوصف الخاص بعيد سوقي إلى مؤلف مجهول. وقد استطاع "بودلير" أن يقرأ شيئا مماثلاً في "L'Artiste" أو "Corsaire".

(١٤٧) Fussées (**Œuvres**, t .I I ,p.637). ولكن علينا ألا ننسى أن "بودلير" كان ـــ من ناحية أخرى ـــ قد دافع عن المبتذل التافه في صالون عام ١٨٤٦(**id**, p.110).

(١٤٨) Une mort hèïque (**Œuvres**, t.I I ,p.514).

(١٤٩) Assommons les Pauvres ! (**المرجع السابق** ،ص٤٩١).

(١٥٠) ونعلم أن "بودلير" كان يمقت "الأسلوب السلس" الأثير لدى البورجوازيين (قارن (Fussées,t.II,p.650, et l'article sur Gautier (**المرجع السابق**، ص ٤٥٩).

(١٥١) **Les foules** , t .I, p.420 ، وقارن ـ في نفس القصيدة ـ الروح التي تهب نفسها "بشكل غير متوقع،

إلى المجهول العابر"(ص٤٢١).

(١٥٢) "**العملة المزيفة** **La Fausse Monnaie** , p.455". ومن الملاحظ أن "بودلير" يعبر – في "المفاجئ"، وهي قصيدة من الشعر المنظوم نشرت في يناير ١٨٦٣، في Le Boulevard – عن فكرة مشابهة إلى حدٍ ما، فيما يسأل المنافقين ما إذا كانوا يعتقدون

أنه يمكن السخرية من السيد، وغشه ،

وإن كان من الطبيعي الحصول على ثمنين ،

الذهاب إلى النعيم ، والثراء ؟ (Œuvres, t.I,p.178)

(١٥٣) **Le vieux Saltimbanque** , p.425.

(١٥٤) **Les bons chiens**, p. 492 .

(١٥٥) الملعقة المغروسة – مستقيمة – في الحساء، "مثل أحد هؤلاء الصواري التي تعلن أن الحصاد قد انتهى"(**Les bons chiens** , p.493). ولن تكثر الصور - حقاً، على أية حال - إلا في المقطوعات ذات الطابع الشعري الصريح.

(١٥٦) نشير – ضمن أشياء أخرى – إلى البحث العجيب في الأسلوب، الذي تكشف عنه الكلمات العتيقة roide ، le Col، وكومة كبيرة من sols (على التوالي، في Les Veuves, p.422; La Corde, p.461; La Fausse Monnaie, p.454. وهذه الأشكال الثلاثة تنقيحات؛ فقد استخدم "بودلير" – في البداية – الكلمات العادية raide, cou, sous.

(١٥٧) **Chacun sa Chimère** , p.411.

(١٥٨) **Le Fou et la Vénus** , p.413.

(١٥٩) إنها السحب في **L'Etranger** (p.406)، "السحب التي تمر ... هناك ... هناك ... السحب الرائعة!"، التي ترمز – بمجرد الإيحاء – إلى الهروب إلى مكان آخر، إلى نداء المجهول .

(١٦٠) انظر ما سبق، ص ١٤٥ ، Lettre - Préface du **Spleen de Paris** .

(١٦١) "إن معالجة اللغة بمهارة هي ممارسة لنوع من التعويذة الإيحائية" (مقال عن "تيوفل جوتييه"، **Œuvres**, t. II , p. 471).

(١٦٢) Fusses (**Œuvres**, t. I I , p. 636).

(١٦٣) **Eod. loc.**, p.630 . وستكون الجملة غامضة إن لم يتم التعليق عليها بجملة قصيدة النثر "في الساعة الواحدة صباحاً" : "أن يوزع حفنة أياد (....) **وذلك** دون أن يأخذ حذره بشراء قفازات"(**Œuvres**, t. I , p.417).

(١٦٤) وسيكون من المفيد – في هذا الصدد – مقارنة تخطيط "الرامي الأنيق" الموجودة في (**Fussées**, t. II, p. 635) بالقصيدة المنقحة في "سأم باريس" (t . 1 , p . 481).

(١٦٥) ذكره "جـ. كريبيه"، في طبعته، **Notes**, p. 345

(١٦٦) **La Chambre Double** , p . 410.

(١٦٧) La Soupe et les Nuages (**Œuvres** , t . I , p.481).

(١٦٨) **Eod . loc** .. p.449 . وقطع النغمة يصبح ـ هنا – أكثر إدهاشاً، حيث أن الجملة النثرية ("هؤلاء الناس لا يُحتملون بالنسبة لى بعيونهم المفتوحة مثل الرتاجات") التى تلى جملةً متسقة وموزونة، يطولها أيضاً تأثير تكرار ("كنت أغرق فى عيونكم الفاتنة والعذبة، بغرابة، فى عيونكم الخضراء التى يسكنها الكبرياء وتستلهم القمر ...") .

(١٦٩) **Salon de 1859**, t .I I , p. 231 ؛ قارن بما سبق ص ١٤٩ .

(١٧٠) "هنا، كل شيء له الوضوح الكافى والغموض العذب للانسجام"، على ما يكتب "بودلير"
(La Chambre Double. **Œuvres**, t . I, p . 409)

(١٧١) "كل منهم آنئذ أمرد .."(قصيدة مهداة إلى"سانت ـ بوف" عام ١٨٤٤، **Œuvres**, t . I , p. 226)

(١٧٢) كُتب هذا الفصل عندما نشرت فى (**Mélanges Bonnerot** (p . 189 دراسة بقلم "ش. برونو" حول "إبداع سانت ـ بوف": **الجملة الطرية فى "لذة"**، التى تُظهر التأثيرات الناجمة عن **الأقواس و الشرطة و نقاط الإرجاء و التمديد الإيقاعى** للجملة فى "لذة"، عديد من الطرائق التى استطاع "بودلير" الاستفادة منها .

(١٧٣) وسنجد فى دراسة "جيزان" حول قصائد النثر لدى "بودلير" (الذى يمنح ـ من ناحية أخرى ـ مكانةً زائدة، فيما أعتقد، لتماثلات النثر البودليرى) عدة ملاحظات دقيقة عن انطباع "الخفة والانزلاق" الذى كثيراً ما يثيره نثر "سأم باريس"، وعن حركته فى "الانسياق المخطط" (**Prose et Poésie chez Baudelaire,** Etude de Lettres (paginé 86 - 107) , Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948 , p. 103 et 105). وحول "التعرجات" البودليرية، سنقرأ التأملات الغريبة لـ"جـ.ب.ريشار" فى **Poésie et Profndeur**, éd. . du Seuil, 1955, p.145 et sq.

(١٧٤) Le Port (**Œuvres**. t. . I , p.476).

(١٧٥) **Le rythme du vers - libre symboliste**, Genéve, 1943, t . I , ch . 3: **L'E muet et sa place dans le rythme**. ويوضح "موريبه" ـ تماماً ـ على العكس من ذلك، أن القطع المؤنث، أو الترخيم الجوفى (الذى يرد بعد "e" الصامتة) جامد ومتنافر، مثلما لدى "فرايرين" فى كثير من الحالات: " De poings houleux / et de luttes / exaspérées " (انظر t . I , p . 122).

(١٧٦) t . I , p . 446. وفى الفقرة التالية:

"Elle s' avance, / balançant / mollement / son **tor** / se si mince / sur ses **han** / ches si larges"

(إنها تتقدم / متأرجحةً / فى طراوة / وجذعـ / ها النحيل جداً / فوق أردا / فها الضخمة جدا) . ولنحاول أن نقول " Son **corps** si mince " (جسدها النحيل جدا)، لتختفى كل أرجحة "المركب الجميل".

(١٧٧) يدرس "كريسو" ((**Le style et ses techniques**, P.U.F. 1947) هذه الجملة، ويوضح أهمية علامات الترقيم، لكن مع اهتمامه ـ فحسب ـ بحذف عناصر الجملة (ص ٢٢٦).

(١٧٨) انظر طبعة "كريبيه"، ملاحظات، ص ٢٣٥ . ولم تكن أسباب التغييرات التى تمت فى "دوروتيه الجميلة" قائمةً على أساس جمالى، أبداً: انظر ص ١٦٨ ،فيما يلى .

(١٧٩) **L'invitation au Voyage**,t . I, p.132.

(١٨٠) **Les Projets** , p . 445 .

(١٨١) **La Belle Dorothée** , p .446.

(١٨٢) **Les Bienfaits de la Lune** , p . 473.

(١٨٣) **Les Yeux des Pauvres**,p.449.

(١٨٤) "Et, bien que votre voix soit douce, taisez - vous !

Taisez - vous , ignorante , âme toujours ravie !"

(ذكره "كاسانى"، **La versification de Baudelaire**, p. 113 الذى أشار ـ بهذا الصدد ـ إلى أننا نجد أيضاً لدى "بو" استعادات تعبيرية).

(١٨٥) "عن تبخر وتكثيف الأنا . كل شئ هنا"(Mon Cœur mis à nu ,**Œuvres**, t. I I , p. 642)

(١٨٦) **Le Confiteor de l'Artiste**, t. . I, p. 408.

(١٨٧) **Le Thyrse** (A Franz Liszt) , p. 468 .وأذكر ـ بهذه المناسبة ـ بأن الجملة الشعرية، حسب "بودلير"، يمكن أن تقلد "الخط الأفقى، والخط الأيمن الصاعد، والخط الأيمن الهابط ... "إلخ . (**Œuvres** t . I . p. 583)، ويبدو أنها أكثر استساغةً من جملة **النثر الشعرى**.

(١٨٨) ونعلم أن "بو" نفسه قد أوضح أنه اختار عن عمد مؤكد هذه اللازمة بسبب صوتيتها (**La Genèse d'un Poème**). تفسير صادق أم مخادع، لا نعرف تماماً.

(١٨٩) تجميع ثلاثى، وكل مجموعة ـ فى ذاتها ـ ثنائية.

(١٩٠) تعداد مزدوج: خمسة أسماء، تليها خمسة أفعال، تستعيد الكلمات السابقة، مع توسيعها.

(١٩١) استعادة للكلمات السابقة .

(١٩٢) **Enivrez - vous** , p. 468.

(١٩٣) **A une heure du matin** , p .418.

(١٩٤) **Prose et poésie chez Baudelaire**, Etude de Lettres (paginé p.87 .- 107). Lausanne, Imprimerie de la Concorde , 1948. p .95 - 98.

(١٩٥) **Un plaisant** , p. 408.

(١٩٦) **Le vieux Saltimbanque** , p. 426.

(١٩٧) **Déja** ! p. . 469.

(١٩٨) **Le Miroir** , p. 475.

(١٩٩) ص ٤٧٤ . ثلاثة من نمط ثماني المقاطع فى بداية المقطوعة، واثنان من النمط السباعى المقاطع .

(٢٠٠) ص ٤٩٢ . تجميعات ثلاثية، مع تركيب تماثلى ومتشابه المقاطع (٥+٥+٥) .

(٢٠١) تجميعات ثنائية، مع تركيب تماثلى وتماثل صوتى (**mordante - ruisselante**).

(٢٠٢) تجميعات ثلاثية : ثلاثة أفعال ذات مدة زمنية متساوية بشكل محسوس، والفعل الأخير يشكل قافية مع

الكلمة الأخيرة للمجموعة الأولى الثلاثية (trottent - crotte).

(٢٠٣) Prose et p?esie chez Baudelaie, Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, p.103. وقد كُتب هذا الفصل عندما تعرفت على كتاب Ratermanis, Etude sur le style de Baudelaire d'après les Fleurs du Mal et les Petits poèmes en prose,éd . Arts et Sciences, Bade, 1949. وتؤكد دراسة إيقاع قصائد النثر أن إيقاعها "أكثر فقراً ـ بشكل محسوس ـ فى التكوينات الثنائية"، مما فى "أزهار الشر" (ص٤٠٣). وقد أحصى "رترمانى" ٢٣٠ مثالاً على الجمل ذات الخاتمة الفردية المقطع .

(٢٠٤) Les Fleurs du Mal . ,éd. Crépet et Blin . Créti, 1942, p.336.

(٢٠٥) T . I , p . 488.

(٢٠٦) انظر طبعة Crépet من Crépet, Petits Poèmes en Prose, notes, p. 235 - 236

(٢٠٧) انظر ـ بهذا الصدد ـ طبعة Fleurs du Mal Par Crépet et Blin, p . 335. ولم تظهر "خصلة الشعر" إلا عام ١٨٥٩، أى بعد عامين من "نصف كرة فى خصلة شعر". لكن "أسبقية النشر لا تثبت أسبقية التأليف".

(٢٠٨) Petits Poèmes en Prose, éd. des Belles - Lettres, Introuction, p.XX.

(٢٠٩) T.I , p.409. ويمكننا أن نقوم بتقسيم مغاير، لكن النتائج لن تتغير .

(٢١٠) قارن Cressot, Le Style et ses techniques, P.U.F., 1947, 3 ° partie, ch.I , La Phrase

(٢١١) T.I , p. 433.

(٢١٢) **المرجع السابق**، ص٤١١ -٤١٢ .

(٢١٣) Le Fou et la Vénus , p.412؛ قارن مع "تبطين" ouatage صوتى فى "غسق الليل" من "**أزهار الشر**":
"Voici le soir **charmant** , ami du criminel"(t.I , p.408)

(٢١٤) Le Mauvais Vitrier, p.416.

(٢١٥) Les Bienfaits de la Lune , p.472.

(٢١٦) انظر ـ فيما يتعلق بالجناس ـ Cassagne, Versification et métrique de Baudelaire, 1906, ch. V, p. 57 - 79

(٢١٧) Le Mauvais Vitrier , p. 415.

(٢١٨) Assommons les Pauvres, p.489.

(٢١٩) Enivrez - vous , p.468. ونجد ـ بالفعل ـ فى "**أزهار الشر**" " الوحيدة التى أحبها" (De Profundis Clamavi)، و"أيضاً، حالَما"(La fin de la Journée) و "نبيذ بشع" (La Prière d'un Païen) . انظر طبعة "كريبيه" و "بلان"، ص ص ٣٥٠،٣٥١ .

(٢٢٠) Les bons Chiens, p.494.

(٢٢١) Notes nouvelles sur E. . Poe, Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires, IV

(٢٢٢) انظر ص ٦٠،٦١ فيما سبق .

(٢٢٣) ص ٤٣٣.

(٢٢٤) ص ٤٨١.

(٢٢٥) **Déjà**! t .I , p.469.

(٢٢٦) "التكرار واللازمة طبيعيان بالنسبة لبودلير: إنه الشكل الأنسب لفنان تستحوذ عليه أفكار ثابتة، فريسةً للسأم، ومنطوياً على نفسه، ضائعاً دائماً فى أحلامه . وهما أيضاً ـ بالنسبة لموهبة موسيقية بالأساس ـ الطريقة التى تفرض نفسها، إذا ما كنا نسعى إلى منح الإيقاع مزيداً من التأكيد، ومزيداً من الاتساع في الانسجام . وتكرار الأصوات والأشكال موجود فى كل الفنون العظيمة وكل القصائد الكبيرة"

(**Charles Baudelaire**, Crès , 1920 , p.351)

(٢٢٧) Poe, **La Genèse d'un Poème** , traduit par Baudelaire (Œuvres, éd . Calmann - Lévy , t . VII, p.516).

(٢٢٨) نعرف القصيدة المكتوبة عن "الجمال": "أكره الحركة التى تستبدل الخطوط ..". لكن "بودلير" يتحدث فى "**fussées**" "عن" سحر غامض ولا نهائى "نجده فى تأمل مركب يتحرك، وعن الفكرة الشعرية التي تستخلص من عملية الحركة في هذه الخطوط" (Fusées, **Œuvres**, t. , p.638)

(٢٢٩) انظر ص ١٥٠ فيما سبق .

(٢٣٠) Note pour l'éition Garnier, 6 fév . 1866.

(٢٣١) انظر دراسة G. Streit , **Die Doppelmotive in Baudelaire Fleurs du Mal und Petits Poèmes en Prose**, Zürich, Heitz , 1930. وسنجد أيضاً دراسة لبعض النسخ المزدوجة عند Ratermanis, **Etude sur le style de Baudelaire d'après les Fleurs du Mal et les Petits Poèmes en prose** , èd . Arts et Sciences, Bade , 1949, p. 417 - 46.

(٢٣٢) انظر ص ١٧٦، فيما يلي .

(٢٣٣) في طبعتهما المحققة، ٣٣٥، ٣٣٧.

(٢٣٤) **Fleurs du Mal**,éd . Crépet et Biln , p.336.

(٢٣٥) **Les hommes de bonne volonté**, t. .I I I , p.38 ؛ تم تقديم عدة ملاحظات هامة عن "بودلير" وخاصةً فيما يتعلق بقصيدة "خصلة شعر".

(٢٣٦) وصف انطباعي يسمح ـ بالإضافة إلى ذلك ـ بالمقارنة مع "لازورد المساء" . ولا يجرؤ "بودلير" ـ فى النثر ـ على استخدام الصفة بدون تخفيف، عندما يكتب فى "دوروتيه الجميلة": "شعرها الهائل شبه الأزرق.."(t..I, p. 446).

(٢٣٧) قارن ـ فى "لكل خرافته" : "قبة السماء السأمية"(t.I,p.412)، وفى "الجاتوه": "قبة السماء التى كنت ملتفاً بها"، وكلمة "قبة" أكثر تجريداً، وأقل جرأةً من الصفة "مستديرة".

(٢٣٨) Crise de vers (**Œuvres** , éd . de la Pléiade, p. 368): "الشعر الذى يعيد ـ عبر عديد من الألفاظ ـ

صياغة كلمة شاملة جديدة، وغريبة على اللغة كأنها تعويذة ..."

(٢٣٩) ينتهى "روهو" ــ الذى قام بمقارنة شديدة التدقيق، فقرةً فقرة، بين قصيدتين ــ إلى أن النثر حر، وبسيط وحميم، فيما النظم ــ على العكس ــ ساطع، باروكى، و "رسمى": (**Das französische Prosagedicht,** Friederichsen, de Gruyter und C°,Hamburg , 1929 , p.41)

(٢٤٠) انظر M . Seguin , **Génie des Fleurs du Mal** , Messein, 1938, p. 96 (تخصيص يتبناه "كريبيه" و"بلان") . فـ" الصديقة القديمة" ــ التى تظهر فى بداية قصيدة النثر ــ كانت فى البداية "عشيقةً عزيزة" فى طبعات ١٨٥٧و١٨٦١.

(٢٤١) فيما يخص هذه الفكرة الرئيسية، التى ترجع إلى "سويدنبورج" و "فورييه"، وبالنسبة لانعكاساتها فى عمل "بودلير"، انظر كتاب J. Pommier, **La Mystique de Baudelaire**, Belles - Lettres , 1932

(٢٤٢) انظر الفصل الخاص عن "بودلير" فى Michaud, **Message du Symbolisme** , Nizet , 1947,t.I

(٢٤٣) "انطباع التأرجح لمركب يندفع من موجة إلى موجة نحو فردوس بعيد"

(**Ch. . Baudelaire** , Crés, 1920 , p. 357)

(٢٤٤) نشر "بودلير" عدداً من الملاحظات ــ فى "**La Fanfarlo**" - عن الفن "الشهوانى" الذى يجب على الطبخ أن يكونه (**Œuvres**, t.I,p. 552).

(٢٤٥) الذى كتب ــ حسبما نعرف ــ "فلسفة التأثيث" . فهل يتذكر "بودلير" "منزل" "لاندور" الريفى، المشيد، وهو ما يمكن ملاحظته، "على النمط الهولندى القديم"؟

(٢٤٦) مقال عن "بانفيل" **Œuvres**, t. . I I, p.456. ويقول "بودلير" أيضاً : "القيثارة تهرب - عن طيب خاطر- من كل التفاصيل التى تتلذذ بها الرواية".

(٢٤٧) Poe, **La Genése d'un Poème**, traduit par Baudelaire (**Œuvres**, Calmann - Lèvy , t. VII, p.516).

(٢٤٨) "ديريو" هو الذى عقد المقارنة بين نصَّى "دعوات" فى إحدى دراساته عن "بودلير" (Sternengasse, 1917)؛ لكنها انطلقت من فكرة أن قصيدة النثر قد كتبت أولاً، وأننا ــ فى النثر ــ"نشعر بصوتيات النظم وهى تستيقظ" (ص٣٩)؛ لكنه لم يتمكن من التوصل إلا إلى اعتبارات بالغة العمومية حول تميز الشعر المنظوم، كشعر منظوم .

(٢٤٩) خطاب إلى "أ.فريس"، ١٩ فبراير١٨٦٠ . ونعلم ــ بالنسبة لبودلير ــ أن "البلاغة والعروض ليسا بطغيان تم اختراعه عشوائيًّا، لكنها مجموعة من القواعد التى يستلزمها التنظيم الروحى للكائن نفسه"(Salon de 1859, **Œuvre**, t. . II , p.232)

(٢٥٠) خطاب إلى "هوساى"، ديسمبر ١٨٦١ (أعيد نشره فى طبعة "كونار" t . III, p. 224). ويتعلق الأمر بالقصائد النثرية العشرين الأولى، التى ستنشرها "لابريس" عام ١٨٦٢، وغالبا ببضع قصائد أخرى (قارن بما سبق ص ١٥١، ملحوظة٨٠).

(٢٥١) رتبت "س.شوير" فى قسمين ــ "شئ ما جديد كإحساس"، و "شئ ما جديد كتعبير" ــ الملاحظات التى خصصتها لـ"**قصائد نثر قصيرة لبودلير**" (**Inaugural Dissertation**, Université d'Iena , 1935).

(٢٥٢) بودلير، خطاب إلى والدته، ٩ مارس ١٨٦٥.

(٢٥٣) في مقالة بـ Boulevard، ٣١أغسطس ١٨٦٢ (وسنجده منشوراً في طبعة Crépet ,Œuvres de Baudelaire, Conard, t.III

(٢٥٤) **Œuvres de Baudelaire**, édition Calmann - Lévy, Introduction par Théophile Gauties, datée du 20 février 1868.

(٢٥٥) الرابع من مايو ١٨٦٥. هل حذف "بودلير" بعض القصائد الضعيفة للغاية ؟ نعلم أن "سأم باريس" يضم **خمسين** قصيدة بالضبط.

(٢٥٦) جمع "جـ.كريبيه" ـ في طبعته المحققة ـ جميع الوثائق التى تتيح متابعة هذا التاريخ الأليم لهذا الانهيار التدريجى.

(٢٥٧) عدة قوائم ـ على التحديد ـ هى التى سنجدها في طبعة **Œuvres**, t. . I, p. 650

(٢٥٨) Nadar, **Charles Baudelaire intime** (Blaizot, 1911).

(٢٥٩) كريبيه وبلان، ص ٢٣٨. وأعيد ـ نقلا عنها ـ نشر نص هذا "الحلم" الذى لم يسبق نشره أبداً قبل ذلك إلا محرفاً .

(٢٦٠) **Paradis artificiels, Le Théâtre de Séraphin**, p. 281؛ وفيما يتعلق بما يسمى الحلم "الهيروغليفى" — الذى يتسم بطابعه "العبثى، وغير المتوقع" ـ يقول "بودلير" إنه قاموس لابد من دراسته، ولغة يمكن للحكماء الحصول على مفتاحها (**السابق**، ص ٢٨٠)، وذلك ما لا يفتقر إلى العلاقة بأفكار "جـ.دى نرفال".

(٢٦١) انظر ص ١٥٦ فيما سبق .

(٢٦٢) **Aurélia** . ch . . III. والعنوان الفرعى لـ"أوريليا" (العنوان الأولى) هو "الحلم والحياة". ويذكر "كريبيه"ـ فى طبعته من "قصائد نثر"، فيما يتعلق بمقطع "حلم" البوهيمى المتأنق لبودلير ـ "ممرات ـ ممرات بلا انتهاء ! سلالم حيث نصعد، حيث نهبط، وحيث نعاود الصعود ...".

(٢٦٣) بالإضافة إلى تعبير "فراديس اصطناعية" المذكور في ملحوظة بالصفحة السابقة، تظهر نفس الفكرة فى خطاب إلى "آسيلينو" (١٣مارس ١٨٥٦)، حيث يضيف "بودلير" — بعد أن يسرد أحد أحلامه — أنه "محاصر بأحلام تدفعه" غرابتها الكاملة ومفاجآتها إلى أن يعتقد" أنها لغة هيروغليفية" لا يملك مفتاحاً لها . حول كل هذه المفاهيم عن الحلم، أُحيل إلى العمل السهام A. Béguin , **Le rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne**, Marseille, Cahiers du Sud , 1937.

(٢٦٤) خطاب بتاريخ ١٥مايو ١٨٧١ إلى "دومينى"، ويسمى "**خطاب الرائى**".

*

الفصل الثاني

رامبو وخلق لغة شعرية جديدة

(١) مهمة الرائي واستكشاف المجهول: البحث عن لغة: "اكتشاف المجهول يستدعي أشكالاً جديدة" .

(٢) عن **الرؤيا** في القصيدة. مشكلة التواريخ ودلالتها. النثريات الأولى. فصل في الجحيم، التخلي عن "الاندفاقات الصوفية" وعن "غرائبية الأسلوب" .

(٣) "**إشراقات**" والقطيعة مع الأشكال الكلاسيكية. رامبو والتيارات الأدبية المعاصرة. "**صيغة**" إشراقات:

أ) الشعر الفوضوي .

ب) العالم المُعَاد خلقه: الدفقة الإبداعية، التركيبة الرامبوية، اللغة الشعرية.

(٤) خلاصة. مكانة رامبو المرموقة في تاريخ قصيدة النثر: منه يبدأ تاريخ لغة شعرية جديدة، يمتد تأثيرها إلى الآن .

*

يحتل "رامبو"- في تاريخ قصيدة النثر- مكانةً ليست مرموقةً فحسب، بل- أيضاً- مركزيةً وفريدةً في نوعها، وذلك لسببين: أولاً، لأنه كان أول من أكد- بقوة- على علاقة الضرورة بين الصيغة الشعرية الجديدة وهذا البحث عن المجهول، الذي يجعل من القصيدة الحديثة محاولة ميتافيزيقية، أكثر من كونها شكلاً فنيّاً؛ ثم لأنه أراد- وقد قرن المثالَ بالقاعدة- أن يصبح هو نفسه "سارقَ النّار"، وأن يقدم نموذجاً لقصيدة النثر، مكتملَ الأصالة في المفهوم والتقنية، امتد تأثيره إلى الشعر التالي كله، ولا يبدو أنه يقترب من الخمود. ثمة- ولا شك- **أسطورة رامبو** [1]: والمفسرون - من فرط ما أرادوا أن يقرنوا إنتاجه بأنساق موجودة سلفاً، متضاربةٍ تماماً، على أية حال - انتهى بهم الأمر إلى ألاّ يروا فيه إلاّ ما يأتون هم به؛ لكن ما لا يمكن إنكاره، هو التوجه الجديد الذي يطبعه "رامبو" على الشعر، وهو- أيضاً- جمال وأهمية اللغة الشعرية الجديدة التي أبدعها هذا الصبي ذو السبعة عشر عاماً.

ودراسة "رامبو" (التي يزيدها تعقيداً كل هذه التأويلات المتحيزة، التي شهدت هذه الأعوام الأخيرة مولدها) تطرح كافة أنواع الإشكاليات، أولاً فيما يتعلق بالبرهنة، وتحديد التاريخ، وإدراك معنى النصوص، ثم ما يتعلق بقيمتها بالنسبة لرامبو، والتجارب التي عاشها، والمحاولة التي خاضها. كثير من الأشياء تهرب منا، ونفكر في "الصمت المتغطرس والعنيد" [2] الذي أجاب به المراهق الحرون- الذي يقطن في شارع نيكوليه- على توسلات "فيرلين" و"شارل كرو". فرامبو ليس مستعداً- بعد- ليمنحنا كافة أسراره ...

ولا يكمن هدفي- هنا، إذن- في تقديم حل نهائي لـ "مشكلة رامبو"، التي ما يزال ينقصها الكثير من المعطيات، بل أكتفي بأن أقترح- على نفسي- توضيح كيف أن "إشراقات"، الشديدة البُعد عن النثر "الفني"- بقدرِ ابتعادها عن النثر "النثري"- قد فجرت كل الأُطر الشكلية، وبأي معنىً سيوجه مفهومُها وتقنيتها وجِدَّةُ رؤيتها الشعر الحديث كله.

(١) مهمة الرائي واستكشاف المجهول
إيجاد لغـــة

لـم يعد من الممكن- بعد مقاربات النصوص التي راكمها، في أطروحته، "جـ.جينو" [٣]- إنكـار أن المرحلة الشعرية الأولى لرامبو، المرحلة "النظمية"، كـانت مرحلـة سـرقات أدبيـة: انتحـال لجوتييـه وهوجو وجلاتيني وموسيه ... إن "سارق النار" لهو- في البدء- سارق عبارات. معارضات قصدية إلى هذا الحد أو ذاك، وساحرة إلى هذا الحد أو ذاك، يبدو فيهـا "رامبـو"- رغـم هـذا - كأنـه لا يسعى إلى تقليد كُتّاب يعجب بهم (سنراه بالغ القسـوة، اعتبـاراً مـن عـام ١٨٧١، إزاء "موسـيه" وبعض الآخرين)، بقدر ما يتمرن، بقدر ما يقدم- في نفس الوقت- نوعـاً مـن "النسـخة السـلبية" للشعر البارناسي، ليجعل من هذا الشعر المنتظـم- الـذي كرسـه البارناسـيون للجمـال التشـكيلي، والفن الشكلي - صالحاً للسباب والفحش والتجديف .

إن القطيعـة مـع أشـكال الشـعر القديمـة، والهجـوم الكبـير علـى مـن يسـميهم رامبـو"أدبـاء، نظّامين"[٤]، اللذين يعود تاريخهما إلى الخطاب الشهير المسمى بخطاب "الرائي" (١٥ مايو ١٨٧١)، سابقان- إذن- على إقامته في باريس وقتئذ؛ كـانت حصيلـة المراهـق الثقافيـة محصـورةً في قراءاتـه بشارلفيل- (خاصـةً لـدى أسـتاذه وصديقـه "إيزامبـار"، أو في مكتبـة البلديـة)؛ وفي الشـعر، كـان معجباً- قبـل كـل شيء- بهوجـو وبودلـير [٥]؛ كمـا قـرأ لفلاسـفة وعلمـاء اجتمـاع، هلفيثيـوس وبرودون، وربما- أيضاً- إضافةً إلى ميشليه، بعض المنجمين ... بقدر ما سمحت له مصـادر مكتبـة شارلفيل. ولن تكون هذه القراءات وحدها بقادرة على التفسير، لكنهـا يمكـن أن تدعـم الملمحـين الجوهريين لشخصية "رامبو"، اللذين أريـد- مـن الآن- التـأكيد علـى أهميتهمـا: أعـني الفوضويـة الهدَّامة، من ناحية، وروح نظام الآخر (في شكل إرادة منظّمة). هـذه الازدواجيـة لـدى "رامبـو"- التي أحياناً ما تقوده إلى أن يتمنى انفجار العالـم في "طبقاتٍ من الدماء والجمـر" [٦]، وإلى أن يُعـد أحياناً- كما يقول لنا صديقه "دلاهاي"- مشروعات "دستور" سياسي [٧]- هي ما تفسر، أيضـاً، الغموض الجوهري لشعره.

وأعتقد أننا- انطلاقاً من "رامبو" /يانوس* (الفوضوي والخالق) - سنستطيع أن نتأكد بأنفسنا- بشكل أفضل- من مظاهر العمل المتناقضة، وأيضاً ما يتيحه لنا من تأويلات متضاربة: بعضها يؤكد على "تشوش" رامبو (٨)، والآخر يؤكد على "نظامه" (٩). فثمة هنا- في الواقع- قُوى أقل تناقضاً من أن تكون تكميلية: وإذا ما تقبلنا أنه في قلب ازدواجية كهذه بالتحديد (فوضوية هدَّامة/ إبداع منظّم)، تجد قصيدة النثر- كما سبق أن قلت، وكما سأوضح بالتفصيل فيما بعد (١٠)- مبدأها وسبب وجودها، فسنكون مهيئين - على نحو أفضل - لإدراك السبب في أن "رامبو"، الذي كانت هذه القُوى - لديه- تصل إلى الذروة، قد دفع هذا النوع إلى تحققه الأكثر تألقاً.

ولا يدهشنا كثيراً أن نجد- فى خطاب ١٥ مايو ١٨٧١- سمة تمرد واحتجاج عنيف ضد كل "الأفكار المسبقة" الأدبية: إن شباب رامبو، والمرارة المشبع بها من الطغيان الأمومي، وقراءاته، يمكن أن تفسر استيلاءه على "أنا من يتعذب ومن تمرد"- فى "رجل عادل" (١١)- لحسابه، ومزاوجته بين التمرد الاجتماعي والتمرد الفني(١٢). وأكثر ما يدهشنا هو الطابع العقلاني والمنهجي للثورة التي يريد صنعها في الشعر: فرامبو يعرض نسقاً على صديقه "دوميني"- هو "منهج الرائي".

التمرد، أولاً: فبعد "أنشودة حرب باريسية" (١٣)، الفوضوية الشتامة والكوميونية، ثمة إعلان الحرب على الشعر، الذي يمتد من اليونان حتى الحركة الرومانتيكية- على هذه "الأجيال الغبية التي لا تُحصى" من الأدباء النظّامين (الذين يضعهم "رامبو"- فى نفس الخطاب عام ١٨٧٠- على النقيض من "الأجيال الأليمة، المأخوذة بالرؤى")، وعلى هؤلاء "الموظفين" و"الكتاب" الذين لم يستشعروا أبداً وظيفة الشعر الحيوية والميتافيزيقية .

والآن، المنهج. نعلم أن "رامبو" يطالب الشاعر بأن "يكون رائياً"، وأن يتوصل- عبر دراسة طويلة تتضمن "تعطيلاً منهجيّاً للحواس كلها" - إلى المجهول، أن يكون "سارقَ نار"، و- عندما يعود من **هناك**- "يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته". لكن، كيف يمكن ترجمة هذه الرؤى في شكل قديم ومبتذل، كيف يمكن إخضاع "أشياء لا تُسمع ولا تُسمَّى" لقوانين القافية والعروض؟ إن "اكتشاف المجهول يستدعي أشكالاً جديدة". فما يزال شعر الرومانتيكيين "المتحرر"- على سبيل الزعم- عائقاً، وستَاراً يمنع الروح من الحديث إلى الروح: فلامارتين " أحياناً ما يكون رائياً، لكنه مذبوح بالشكل القديم"، و"بودلير" نفسه، "ملك الشعراء"، يمتلك شكلاً "مسكيناً"، لأنه عاش في وسط "شديد الحِرفية". فعلى الشاعر أن يستخدم- لترجمة رؤاه- طريقةً أكثر مباشرة، ودون الانشغال بالتقاليد الأسلوبية: "إذا كان ما يأتي من **هناك** يمتلك شكلاً، فإنه يقدم شكلاً،

---

* **يانوس**: إله روماني، يحرس المداخل والمخارج، والبدايات والنهايات. له وجهان في رأسه، يتوجه كل منهما إلى اتجاه معاكس للآخر.

وإذا ما كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل. إيجاد لغة". ولنتوخ الحذر من هذه الكلمات الأخيرة: فلا يتعلق الأمر- بالنسبة للشاعر- بأن يحكي ما رآه كيفما اتفق، وحسبما تواتيه الكلمات؛ بل- على النقيض- ثمة ضرورة لبذل جهد شديد الوعي من جانبه في اللغة (أليست هي فكرة الجهد التي يترجمها "رامبو" عندما يتحدث عن "الفكر وهو يعلَق بفكر ويجتذبه"؟)؛ يجب منح الكلمات طاقاتها الدالة، وإيجاد لغة "تختصر كل شيء، الروائح والأصوات والألوان". وعلينا ألا نتوقع من "رامبو" فناً شعريّاً: فذلك سيكون مناقضاً للمبدأ نفسه الذي يتبناه. والقاعدة الوحيدة- في انتظار مستقبل يحلم به، حيث سيكون للشاعر دور من الطراز الأول يؤديه- هي، حتى هذه اللحظة، التحرر من القواعد "الحِرفية"، والخروج من الأخدود: "فلنطالب **الشاعر** بـ **الجديد**- أفكاراً وأشكالاً". ولا يتعلق الأمر بالسعي إلى التفرد بأي ثمن، لكن بالعثور على الوسائل التي تسمح بنقل الرسالة التي يأتي بها من **المجهول** دون المساس بها. مهمة ميئوس منها تقريباً، و "رامبو" يشعر بذلك جيداً ! فتخيلوا رجلاً يزمع أن يجعل مجموعةً من العميان تشعر بما يرى، يجعلها "ترى". هذه هي المهمة التي يضطلع بها الشاعر عند ما يحاول- ذلك "العامل الرهيب"- أن يُعبر عما لا يمكن التعبير عنه، أن يُسمي "الأشياء التي لا تُسمى". جهد سيواصله "رامبو" لحسابه على مرحلتين: أولاً بأن يصبح "رائياً"، ليصل إلى المجهول، ثم بـ "إيجاد لغة" لترجمة رؤاه.

فلنذكّر- فحسب، في بضع كلمات- بهذا التقشف الغريب، هذا **التفجر الداخلي المنهجي**. فنحن نعلم- من خطاب ١٣ مايو إلى "إيزامبار"- أن "رامبو" كان يمارس، في هذه الفترة، "تعطيلاً منهجيّاً لكل الحواس"، الذي ذكره "خطاب الرائي" بعد يومين:

> أتفجر الآن إلى الحد الأقصى الممكن. لماذا ؟ أريد أن أكون شاعراً،
> وأعمل لأصبح **رائياً**: لن تفهموا أبداً، وأكاد ألاَّ أستطيع أن أشرح لكم.
> فالأمر يتعلق بالوصول إلى المجهول، بتعطيل لكل الحواس ... [١٤]

ونعلم، أيضاً- بفضل النص المكتوب عام ١٨٧٣ في "**خيمياء الكلمة**"- أنه تدرب على ممارسة الهلوسة، ولجأ إلى "كل صوفيات الجنون" [١٥]. وفي باريس، حيث سيذهب في نهاية سبتمبر، سيستمر- برفقة "فيرلين"- في الوجود المشوش بشكل منهجي. ومثل "بو"- الذي كان السُّكْر بالنسبة له، إذا ما صدقنا "بودلير"، منهجاً في العمل- سيسعى إلى استثارة الرؤى بوسائل مصطنعة، بالأبسنت* والحشيش [١٦]. وتشير قصيدة " صباح السُّكْر"- وفقاً لكل احتمالية- إلى "منهج" و "سم" يفتحان الفراديس المصطنعة؛ والجملة الأخيرة: "ها هو زمن القتلة assassins" تنطوي- كما اعتقدت "أ. ستاركي"، إضافةً إلى معناها الأدبي- على إشارة، من خلال اللعب

---

* **الأبسنت**: شراب مُسكِر.

باشتقاق الكلمة، إلى الحشاشين Haschischins [١٧]. الصوم، والعمل الليلي، ووسائل أخرى أيضاً في التشويش، دون حساب التشويش الجنسي. أليس على الشاعر، حسب خطاب "الرائي"، أن يستنفد "كافة أشكال الحب، والمعاناة، والجنون" ؟ وسيحسن "إيتيومبل" صنعاً عندما ينسف- مع الأساطير الأخرى- تلك الأسطورة الخاصة برامبو المحصور مع "فيرلين"، ذي "الوساوس" و "القلق الشهواني"، تعذبه "أخلاقياته المسيحية" (؟)، مطالباً الشعر بأن يجعله ينسى وجوده " الفظيع"[١٨]. إن سلوك "رامبو" أكثر إرادية بكثير: فلنعد قراءة الصورة الشخصية المدهشة، في "فصل في الجحيم" (هذيانات-١)، التي رسمها "رامبو" لرامبو، مثلما كان يراه "فيرلين"، "العذراء الحمقاء": فإذ يتمرد على العالم والمجتمع القائمين (وهذه القوة الفوضوية يمكن أن تجعل منه "خطراً حقيقيّاً على المجتمع")، فإنه يبحث "عن أسرار **لتغيير الحياة**" [١٩]. مجوسي وشيطان، يريد أن يخلق لنفسه عالماً منفصلاً، أن "يهرب من الواقع". إنه هو الذي يسوق "فيرلين" إلى حياة الصعلكة في انجلترا (بدونه، كيف كان سيسافر؟ فلم يكن يملك فلساً!)؛ ولكن أبداً، أبداً لن تستطيع العذراء الحمقاء المشاركة في محاولته المجنونة للخروج من الواقع، ليخلق لنفسه عالماً منفصلاً. "رأيتُ كل الديكور الذي كان يحيط نفسه به في ذهنه: ملابس، ملاءات، أثاث، كنتُ أعيره أسلحةً وهيئةً أخرى. رأيتُ كل ما يؤثر فيه، كما كان يريد أن يخلقه لنفسه"، على نحو ما تقول، لكن عليها أن تعترف: "كنتُ واثقةً أنني لن أدخل عالمه أبداً"؛ وفيما بعد: "مغتاظة بكآبة، كنتُ أحياناً ما أقولُ له: "إني أفهمك"، وكان يهز كتفيه". وقد استطاع "رامبو" في شارلفيل، قبل أن يتعرف على "فيرلين" وبعيداً عنه، أن يعد نظامه في الرؤيا: لم يكن "فيرلين"- بالنسبة له- سوى مجرد أداة، سرعان ما رمى بها.

فهل توصل "رامبو" فعلاً إلى **المجهول**؟ والرؤى التي يلمح إليها في بعض نصوص "إشراقات" و"خيمياء الكلمة"، أكانت شيئاً آخر سوى هلوسات يسيرة يستثيرها الكحول أو الحشيش؟ الإجابة على أسئلةٍ كهذه تظل ذاتيةً، بنفس القدر الذي يتعلق بحالات النشوة الصوفية، وذلك ما يدفعنا إلى التساؤل عن مدى نجاحه في منحنا الشعور بعالم مجهول، أو- بالأحرى- (وربما بعد أن تخلى عن محاولة الرؤيا بالمعنى الحَرفي للكلمة)- **بخلق** هذا العالم الجديد بفضل "سحر" التعبير و"الشعوذة الإيحائية" للشعر. ولن نستطيع أن نؤكد كثيراً على الطريقة التي يمر بها "رامبو" من **الرؤيا** إلى **القصيدة**.

(٢) من الرؤيا إلى القصيدة
مشكلة التواريخ ودلالتها
فصل في الجحيم

أية قصائد يمكن أن تكون تلك الخاصة براءٍ، بـ "إشراقي" ؟

مثل الصوفي لدى خروجه من النشوة، على الشاعر الرائي أن يصف تجربةً **لا تُوصف**، بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس تشعر- من خلال استخدامه للكلمات اليومية- بحالات خارقة للقوانين الإنسانية. إن الكلمات تعوز الصوفيين كي يحكوا عن تجاربهم، فهم مجبرون على استخدام التقريبات والتشبيهات، مدركين أن الجوهري يظل- دائماً، رغم هذا- مستعصياً على التوصيل[٢٠]. أليست مقامرةً- إذن- أن نجعل من الشاعر رائياً، وهو الذي تعتبر مشكلة التعبير- بالنسبة له- أمراً جوهريّاً ؟ عندما سيقول لنا "رامبو"- وهو يتذكر محاولاته الأولى، في "فصل في الجحيم": "كنتُ أكتب صمتاً، وليالي، وأُدون ما يستعصي على التعبير" [٢١]، فهو لا يفعل سوى التأكيد على التناقض الداخلي لذلك. فكيف يمكن- عن طريق الكلمات والصور المعروفة- ترجمة المجهول؟ ذلك هو حجر الأساس لكل المتصوفة والشعراء "الرائين" جميعاً: يلخص "دانتي" هزيمتهم المشتركة عندما يعلن أنه رأى في الفردوس أشياء "لا يعرف ولا يستطيع أن يعيد قولها الفاني الذي يهبط من فوق" [٢٢]. والنجاحات الوحيدة التي يستطيع الشعراء أن يأملوا فيها هي التوصل- لا عن طريق الوصف- بل **الإيحاء** بالمجهول؛ تصبح القصيدة نوعاً من الوسيط: "**عبر** الشعر **ومن خلال** الشعر، في آن ... تستشف الروح البهاء الكامن خلف المقبرة"، حسب الصيغة التي كررها "بودلير" نقلا عن "بو" في "ملاحظات جديدة حول إ.بو". فعبر تداعيات الأفكار والصور، وعبر الهالة الشعرية التي تحيط بالكلمات، وعبر سحر الإيقاع، بكلمة واحدة، عبر "خيمياء الكلمة"، سيدفع الشاعر القارئ إلى فتح الأبواب العاجية، ليتيح له الدخول إلى عالم مجهول. لكن الشاعر يصبح- عندئذٍ- مجوسيّاً في جوهره وخالقاً؛ فمن المستوى الصوفي، السلبي، حيث لم يكن سوى مترجم، نراه يعبر إلى المستوى الإيجابي الخالق.

ويؤكد "رامبو" بنفسه- في خطابه عن "الرائي"- على هذا المظهر، مستخدماً كلمات: "مؤلف، مبدع، شاعر" (٢٣)، والانسياب من مستوى إلى آخر محسوس به أكثر- أيضاً- عندما يضيف، بعد أن يتكلم عن "الرؤى"، أن على الشاعر أن يجعلنا "نشعر، ونحس، ونسمع اكتشافاته"(٢٤). وبهذا الغموض الأساسي، يعيد "رامبو" الشاعر إلى وظائفه الإبداعية، ويدرس "الرؤيا" كمنهج لاكتشاف أدبي، بقدر ما هي- أيضاً- "نمط جديد للمعرفة" (٢٥). والشاعر هو "بروميثيوس"، "سارق النار": لكن من أجل أن يُحيي- بهذه النار- الكائنات التي صاغها بنفسه. وعندما سيتذكر "رامبو" عام ١٨٧٣ محاولاته الأولى، سيعامل نفسه باعتباره "سيد المشاهد الخارقة" (٢٦) و"مكتشفاً أكثر جدارة من كل سابقيه" (٢٧).

يتعلق الأمر- إذن، في آن- بإيجاد منهج للرؤيا ووسيلة لاستثارة الرؤى، والارتقاء إلى المجهول- ولغة لم يُسمع بها، نستطيع أن نقول إنها سحرية، والسيطرة على الكلمات المقترنة بالسيطرة على الأشياء: "نومين نومين Nomen Numen". إنها تلك المحاولة التي سيستدعيها "رامبو" في "فصل في الجحيم" تحت هذا العنوان الدَّال: "خيمياء الكلمة"، وسيذكرها باستهزاء باعتبارها "جنوناً" انتهى من الآن فصاعداً. وفي هذا النص، يسرد "رامبو"- بشكل خاص- "أنواع الرومانس*"(٢٨)، التي يبدو أنه بحث فيها- حوالى عام ١٨٧٢- عن "صيغة" له. ولأنه أُولع- مثل "نرفال"- بالأغاني الشعبية القديمة- "لازمة بلهاء وإيقاعات ساذجة" (٢٩)، حيث موسيقى لازمتها، والنكهة القديمة والسذاجة التي كثيرا ما تمتزج بالغموض، تصل إلى إنتاج تأثير الافتتان- فقد حاول، في هذه الأشعار الأخيرة (التي سُميت لفترة طويلة "إشراقات من الشعر") أن يلجأ إلى "طرق شعرية بالية"، في نفس الوقت الذي تظهر علاقات جديدة في الأصوات والصور، وتدخل لغير المنطقي. ورغم كل شيء، فقد كانت - أساساً- "دراسة"، ومحاولةً لتثبيت "الضلالات" (٣٠)، والسحر المصاب بالبرد قليلاً، و "التعبير الهزلي والتائه" (٣١) لهذه الأغنيات التي يبدو أنها أحبطته في خاتمة المطاف. وهكذا، توجه نحو النثر.

وهنا، تُطرح علامة استفهام مخيفة: فإذا ما كانت "صحارى الحب"- كقصيدة نثر، أو بالأحرى كسرد لحلمين، ويحمل مخطوطها الأصلي تاريخ "١٨٧٢ عن يقين كامل"، حسبما يقول "بويان دي لاكوست" (٣٢)- معاصرةً لـ "أشعار أخيرة" (٣٣)، أو- بالأحرى- تاليةً مباشرةً لها(٣٤)، فإن تاريخ "إشراقات" يطرح مشكلةً عسيرة على نحو آخر، ويفضي إلي الالتباس: هل كُتبت عام ١٨٧٢ وبداية عام ١٨٧٣، خلال مرحلة "الرؤيا" ؟ أم إنها كُتبت بعد "فصل في الجحيم"، عام ١٨٧٤ وفيما بعد؟ ونعلم أن تاريخ هذه النثريات قد أُرجع- لزمن طويل، طبقاً لشهادة "دلاهاي"- إلى فترة "رؤيا" رامبو، وأدى ذلك إلى أن يمثل "فصل في الجحيم"- التالي

---

* **الرومانس** romance: قصة شعرية أو نثرية تنتمي إلى القرون الوسطى، تقوم على الأسطورة، أو الحب الطاهر، أو المغامرات الفروسية.

لـ"إشراقات"- وداع الكاتب الأخير للأدب، وإلى الاعتقاد بـالعثور- في "خيميـاء الكلمـة"- علـى إحالات، لا إلى "قصائد الرومانس" لعام ١٨٧٢، بل أيضاً إلى نصوص "إشـراقات". وقـد أعـادت أطروحة "هـ. دي بويان دي لاكوست" كل شيء للمناقشـة: فدراسـة خـط اليـد في المخطوطـات قادته إلى أن يؤرخها- في الحد الأقصى- بعام ١٨٧٤، وأن يبرهن- بالتالي- على صواب "فـيرلين" الذي أعلن أن "إشراقات "كتبت" من عام ١٨٧٣ حتى عام ١٨٧٥، خلال رحلات السـفر في بلجيكا وانجلترا وكل المانيا" (٣٥). ها هي النتائج: لـم يعد **فصل في الجحيـم** "وداعـاً لـلأدب"، بل وداعاً فحسب لشكل **معين** من الأدب (الأدب الفني والمنظوم، و"غرائبية الأسلوب") (٣٦)، ولـم تعد **إشراقات** قصائد الرائي "الإشراقية"؛ بل مجرد "نقوش ملونة بسيطة، **لوحات ملونة** كمـا كـان "فيرلين" يقول (٣٧).

ولن أقوم بتلخيص المناقشات الحامية التي أثارتها أطروحة "بويان دي لاكوست"(٣٨). وإذا كان من الصعب- في الواقع- تفنيد البراهين المستخلصة مـن دراسـة خـط اليـد، الـتي أثبتـت أن التسـع والعشرين مخطوطة، لمجموعة "لوسيان- جرو"، يعود تاريخها إلى ١٨٧٤ على أكثر تقدير، فهنـاك- رغم هذا- عدة اعتراضات: فلا شئ يثبت أن هذه المخطوطات، المكتوبـة بخط اليـد، الممحـوة إلى حد ما، ليست نسخاً من قصائد قديمة: ألا يمكن أن يكون "رامبو"- تحت تأثـير "نوفـو" (٣٩)- قـد عاد عام ١٨٧٤ إلى قصيدة النثر، وأعاد نقل القصائد المكتوبة عام ١٨٧٢، وكتب قصائد أخـرى؟ ومن ناحية أخرى، فإذا مـا كـان صحيحـاً أن "رامبـو"- في "فصـل في الجحيـم"- لا يـأتي بذكـر لواحدةٍ من هذه النثريات- بما سينحو إلى إثبات أنها لـم تكن قد كُتبـت بعـد (٤٠)- فهنـاك- مـع ذلـك- إشارات عـدة تدفعنـا إلى التفكـير في موضوعـاتٍ معينـة، بـل في تعبـيرات معينـة تخـص "إشراقات" (٤١).

علينـا إذن- فيمـا أعتقـد- تـأويل اكتشـاف "بويـان دي لاكوسـت" بأوسـع المعـانى الممكنـة، والموافقة على أن بعض المقطوعات معاصرة لمحاولة "الرؤيا"، وأنها كُتبت قبل "فصـل في الجحيـم"، وأن هناك مقطوعات أخرى كُتبت عام ١٨٧٤، بعـد التخلي عـن المحاولـة السحرية والهلوسـات الإرادية، وتمثل- هذه المرة- مشروعاً جماليّاً بأكثر مـن كونـه ميتافيزيقيًّا. ومـن قبـل- عـام ١٨٤٧- كانت السيدة "ستاركي" ترى هذا الرأي (٤٢)، وكان مظهر المخطوطة، ومغـزى بعـض المقطوعـات، يؤكدان على هذه الفكرة: سبق أن قلت إن من المتفق عليه اعتبار "صباح السُكْر" هذياناً مستوحيً من جلسة حشيش حوالي عام ١٨٧٢ بالتأكيد، وأن قصيـدة "ليليَّـة مبتذلـة" تمثـل- أيضـاً- وضعـاً حُلمياً وهلوسياً شديد الخصوصية: والواقع أن الصفحة المزدوجة، المكتوبة فيها "ليليـة مبتذلـة"- في مجموعـة" لوسـيان- جـرو"- هـي الوحيـدة المكتوبـة علـى الوجـه والظهـر(٤٣)، بالإضافـة إلى أنهـا مكتوبـة- كمـا يخبرنـا "ا. آدام"(٤٤)- بحبر بـاهت للغايـة، والأسـطر أقصـر- بضعفـين- ممـا في المقطوعات الأخرى (هذه الخصائص تفسر الملحوظة المكتوبة بالقلم الرصاص، التي حـيرت "بويـان

دي لاكوست"، على غلاف مخطوطة" "لوسيان- جرو"، والتي تعطي الانطباع بأن "ليليَّة مبتذلة" قد كتبها "فيرلين"، وأن الظهر قد كتبه "فينيون")[٤٥]. وكما أكد "ا. آدام"- الذي توفر على امتياز الاطلاع على التسع وعشرين مقطوعة من ديوان "جرو"- فإن هذا "الديوان لا يشكل- على أي نحو- كلاً مترابطاً، مؤلفاً في تاريخ معين من أجل الدفع به إلى المطبعة" [٤٦]. وبذلك، فلا شيء يتعارض مع فكرة أن تأليف "إشراقات" قد امتد على عدة سنوات؛ ونعلم- بالنسبة للباقي- أن "رامبو" كان يكتب قصائد نثر عام ١٨٧٢، طالما أن "فيرلين" سيطلب من "لوبولوتييه"- من لندن، في نوفمبر ١٨٧٢- "أشعار وقصائد نثر "لرامبو، كان قد تركها في منزله بشارع نيكوليه[٤٧].

ومن ناحية أخرى، وفيما يتعلق بـ "الحدود التي يمكن التوصل إليها"، ألا يمكن أن نذهب إلى أبعد مما فعل "بويان دي لاكوست"، ونفترض أن بعض القصائد، وخاصةً من بين تلك التي لا نملك مخطوطةً لها (وبشكل خاص قصيدتي "إخلاص" و"ديموقراطية"، اللتين لا تمثل نبرتاهما وموضوعاهما نفس الشيء)، قد كُتبت بعد عام ١٨٧٤، وربما حتى اللحظة التي غادر فيها "رامبو" أوربا عام ١٨٧٨؟ ومنذ عام ١٨٩٨، كان "جـ.كان "يعتقد ذلك[٤٨]، لكن هذه الفرضية استعادها وعضدها- بحجج قوية، مؤخراً- كل من "ا.آدام" و"د.دى جراف" [٤٩]. ويبدو لي مقنعاً تماماً الدليل الذي قدمه "ا.آدام"، فيما يتعلق بقصيدة "ديموقراطية"، التي تبدو- حقّاً- نقداً لاذعاً استوحاه "رامبو" خلال وجوده عام ١٨٧٦ في فيلق مشاة الاستعمار الهولندي في جاوه[٥٠].

وعلينا أن نعترف- بالنسبة لكثير من القصائد، وبسبب صعوبة تفسيرها، وأيضاً بالنسبة للظلال العميقة التي تحيط بحياة "رامبو" اعتباراً من عام ١٨٧٤- أن كل تأريخ دقيق يظل افتراضيّاً: فبينما ترى السيدة "ستاركي" أن قصيدة" كائن جميل"[٥١]- كقصيدة "سحرية" وخيميائية - ترجع إلى فترة "الرؤيا"، فإن "ا.آدام" يرى فيها ذكرى ترحال، ويوضح لنا أن "رامبو" إنما "يصف راقصة"[٥٢]. وعليَّ أن أعود إلى مضمون "إشراقات"، والعناصر التي تتكون منها؛ واعتباراً من الآن، نرى أنه من المستحيل- عمليّاً- أن ندرس، بشكل منفصل، القصائد المرتبطة بـ "الرؤيا"، والقصائد المكتوبة فيما بعد "فصل في الجحيم". وسأكتفي مؤقتاً برسم هذا التخطيط الموجز، والاحتمالي فحسب، لتسلسل الوقائع الرامبوية:

= من عام ١٨٧١ حتى دراما بروكسيل (١٠ يوليو ١٨٧٣)، يكتب "رامبو" أشعاره الأخيرة، كنوع من "الرومانس"، ويقوم بعدة محاولات في اتجاه شعر أكثر حرية، أو شكلٍ وسيط بين الشعر والنثر، "بَحريَّة" و "حركة" [٥٣]. يكتب- أيضاً- عدة قصائد نثر، ومخطوطاً نثريّاً لم يصل إلينا- هو "صيد روحي". وتؤرخ بعام ١٨٧٢- أيضاً- قصيدة النثر "صحارى الحب". وفي أبريل / مايو

١٨٧٣، في روشي، يبدأ "رامبو" تأليف "حكايات نثرية صغيرة"، ويفكر في أن يعنونها بـ "الكتاب الوثني"، أو "الكتاب الزنجي" (٥٤). إنها مسودة ما سيصبح "فصل في الجحيم".

= في يوليو / أغسطس ١٨٧٣، يستأنف رامبو "فصل في الجحيم" وينهيه، حين يتنكر لماضيه، ويسخر من "الاندفاقات الصوفية" و "غرابات الأسلوب" (٥٥)، ومحاولته "السحرية" ("أنا الذي اعتبرتُ نفسي مجوسيّاً أو ملاكاً..." (٥٦)). وفي نفس الفترة تقريباً، ولانشغاله بالمسيحية، وغالباً لأنه استلهم قراءات توراتية، يكتب ثلاث مقطوعات "إنجيلية" (كانت إحداها- "بيت سعيدا"- معروفةً منذ فترة طويلة، وموجودة في طبعة "البلياد"، ونشرت الأُخريان في يناير ١٩٤٨، في "ميركور دي فرانس").

= وفي عام ١٨٧٤، يذهب "رامبو" إلى انجلترا مع "جيرمان نوفو"، وهو فنان تشكيلي ومؤلف- أيضاً- لتخطيطات نثرية (٥٧). يستأنف محاولته في قصيدة النثر، ويعيد نسخ (وربما يعدل(٥٨)) قصائد سابقة، ويكتب قصائد جديدة، تشكل الجزء الأكبر من "إشراقات". وفي فبراير ١٨٧٥، نراه مشغولاً بالسعي لنشر ديوانه، ولأن ذلك لم يتحقق، فقد أخذ يكبِّر من ديوانه خلال سياحته عبر أوربا. ألم يسبق لبودلير أن لاحظ- فيما يتعلق بديوانه من قصائد النثر- أن ميزة ديوان كهذا تكمن في أنه يمكن تكبيره بلا نهاية (٥٩)؟ وفي عام ١٨٧٩ فقط، بعد أن عاد "رامبو" إلى شارلفيل، ليقضي الشتاء بجوار عائلته ويشفي من التيفويد، رد على "دلاهاي"- الذي كان يحاول أن يحدثه عن الأدب: "لم أعد أفكر في ذلك" (٦٠).

وهكذا نراه: فتطور "رامبو" إنما ينطلق من الشعر نحو النثر، وفي اتجاه تحرر- دائماً أكبر- في الشكل. وبعد شعر البدايات الكلاسيكي، وشعر الأغنيات السلس (ربما تحت تأثير "فيرلين" في "قصائد رومانس بلا كلام")، ثم الشعر الحر، وأخيراً النثر: أولاً نثر منتظم إلى حدٍ ما وسلس ("صحارى الحب" ونثر إنجيلي)، ثم نثر أكثر تقطعاً وأكثر كثافة في "فصل في الجحيم"، وأخيراً نثر "إشراقات"، حيث يصل "رامبو" إلى السيطرة على فنه، ويخلق تقنية شعريةً جديدةً. وسنرى أن فكرة التطور هذه- في فن "رامبو"- نحو شكل أكثر فأكثر فردية، لكنه في نفس الوقت أكثر فأكثر إتقاناً وتركيباً، يتم التأكيد عليها بالدراسة المتوالية للنثريات الأولى ولـ "فصل في الجحيم" و"إشراقات" .

النثريات الأولى

(١) صحارى الحب

يرجع تاريخ **المدخل** الذي يسبق هاتين النثريتين- بلا أدنى شك ممكن، كما يقول لنا "بويان دي لاكوست"- إلى عام ١٨٧٢ (فشكل الخط يشبه كثيراً- وبشكل خاص- خط رسالة "جامف" عام ١٨٧٢ إلى "دلاهاي") [٦١]. فهل ينبغي أن نستخلص من ذلك أن هاتين المقطوعتين ترجعان إلى عام ١٨٧٢، على العكس من تصريحات "دلاهاى" الذي يقول إن قراءة "بودلير"- في ربيع ١٨٧١- قد أوحت إلى صديقه "بمحاولة **قصائد نثر**"، وأنه كتب- عندئذ- "بداية سلسلة بعنوان "صحارى الحب" [٦٢]؟ ليس هذا مؤكداً بشكل مطلق، إذ حسب الوصف الذي ذكره "بريشون" عن هذا المخطوط الذي يتكون من ثلاث صفحات، فـ "كل صفحة بريشة وحبر مختلف" [٦٣]، وبالتالى يحتمل أن يكون **المدخل** قد كُتب عام ١٨٧٢، والنثريات عام ١٨٧١. وهو أمر ممكن تماماً: يمكن- أولاً- أن تكون ذكريات "دلاهاي" غير دقيقة [٦٤]، حيث لا نجد علاقةً ذات بال بين هذه النصوص السردية- عن الأحلام وتحولاتها، وتغيرات الديكور الفورية- و"سأم باريس" (أربما ذكرى لقصيدة "شُرفة"؟) [٦٥]. ومن ناحية أخرى، فإن الاعتراف المقنع في المدخل ("لأنه لم يحب امرأةً- رغم أنه يفيض بالحيوية !- كانت روحه وقلبه وكل قواه قد ترعرعت في أخطاء غريبة وحزينة")، ونبرة وتعبيرات هذين السردين عن الأحلام [٦٦]، يدفعوننا إلى الاعتقاد بأن الأمر يتعلق بنصين كُتبا بعد مجيء "رامبو" إلى باريس، خلال مرحلة "هذيانات"، التي يقول عنها في "فصل في الجحيم": "كنت أسقط في النوم عدة أيام، وحينما أنهض كُنت أواصل أكثر الأحلام كآبة" [٦٧].

فهل يمكن أن نتحدث عن قصائد نثر فيما يتعلق بهذين النصين؟ بـ "هذه الكتابات"، كما يقول عنها "رامبو"؟ يبدو أن التأملات التي يمكن ممارستها في محتواهما إنما تنصرف إلى نظام التحليل النفسي بأكثر من الفني: وكما سيقول "إيلوار"- فيما بعد- فإن سرد الحلم ليس بقصيدة[٦٨]. فالعتمات- هنا- كامنة في الحلم نفسه بأكثر من كونها خصائص للأسلوب، واللغة بسيطة، وأحياناً شبه عرجاء ("أصبحت أمام الحواجز الزجاجية، حيث تذهب كل الأمسيات")، والجمل غالباً تعجبية. ورغم هذا، فثمة بعض الغرابة- هل هي متعمدة، أم لا ؟- التي تستوقفنا وتشعرنا بكل ما يملكه فكر "رامبو" من **تفرد** لا يمكن تعويضه: "مضطرباً حتى الموت بخرير لبن الصَّباح وبلَيل القَرن الماضي"، على سبيل المثال. **فهل** يستمتع "رامبو"- الآن- بأن يحير القارئ و"يحتفظ بالتفسير" [٦٩]؟ ذلك محتمل. وعلى أية حال، فهو يصنع **سرداً**، بدلاً من تأليف **قصيدة**.

والنصوص التي استلهمها "رامبو"، من إنجيل "سان- جان" (٧٠)، ليست- أيضاً- قصائد، بالمعنى الحرفي للكلمة، فهي- بالأحرى- أحلام يقظة شعرية وفلسفية حول نص إنجيلي: "كانت كلمةً كئيبة، كلمة المرأة عند النبع: "أنتم أنبياء، تعرفون ما فعلت"- "سحب عيسى يده، وقام بحركة كبرياء، طفولية وأنثوية". ولأنها وُجدت على ظهر مسودات "فصل في الجحيم"، ولأن الكتابة هي نفسها بشكل محسوس، فعلينا أن نتقبل فكرة أنها متعاصرة تقريباً. والأبسط أن نفكر أنه في الفترة التي كتب فيها "رامبو"- في "روشى"، عام ١٨٧٣- المسودات الأولي لـ "فصل في الجحيم"، استخدم (توفيراً للورق، "إنه يكلف كثيراً") (٧١) ظهر الأوراق التي كتب عليها نثرياته الإنجيلية- وهى مشروع سرعان ما تم التخلي عنه، بلا شك، للتعليق على الإنجيل الرابع، أو على "حياة المسيح"، الذي فكر "رامبو"- بالتأكيد- في الإضافة إليه، كما تثبته كلمات "بيت سعيدا": "ها هنا قام المسيح **بأول** فعل خطير" (٧٢). هذه النثريات- وخاصة "بيت سعيدا"- لها طابع مضاد للدين بشكل حاد: لقد تمرد "رامبو" على المسيحية بعنف، وتطيب له السخرية من المعجزات (٧٣).

ويبدو لي غريباً أن يتم التفكير في تصنيف "بيت سعيدا" ضمن "إشراقات": فمن ناحية- كما يلاحظ "بويان دي لاكوست" - لم "تعد **الإشراقات** تحمل أثراً لأي انشغال دينى" (٧٤)، ويمثل **نمط** هذه النثريات الثلاث- من ناحية أخرى- سرداً على هامش الإنجيل، أكثر من كونه قصيدة. واعتباراً من شهر أبريل ١٨٧٣، يبدأ "رامبو" مشروعاً آخر، هو مشروع "**الكتاب الوثني**"، المؤلَّف- هذه المرة- من "حكايات صغيرة" نثرية، مكتوبة بضمير المتكلم، وهي التي وصفها بأنها "شرسة" (٧٥). وقبل السفر إلى لندن برفقة "فيرلين" (في ٢٧ مايو) كان قد كتب ثلاث حكايات(٧٦). ونعلم أنه بعد مأساة بروكسيل، وقد وجد نفسه "على وشك كتابة آخر صوت نشاز"(٧٧)، سيستأنف وينهي هذا "الكتاب الوثني" (بتاريخ أبريل/أغسطس ١٨٧٣)، الذي سيعطيه عنواناً نهائيّاً: **فصل في الجحيم**.

فصل في الجحيم

يمكننا أن نتساءل- عندما نفكر في الظروف التي تم فيها تأليف "**فصل في الجحيم**"- عما إذا كانت هذه الأوراق المزدوجة، التي انتزعها "رامبو" من مؤلَّفه "**مذكرات ملعون**"، يمكن اعتبارها مجموعةً من قصائد النثر، لها- في ذاتها- قيمة فنية. ففي كثير من الأحيان، يتم اعتبارها- في الواقع- مؤلَّفاً وجدانيّاً، واعترافاً مؤثراً وساخطاً، أكثر من كونه عملاً فنيّاً؛ وبهذه الصفة، فأحياناً

ما توضع في مكانة أعلى بكثير، وأحياناً، أقل بكثير، من "إشراقات". ويقول "روشون" إن "فصل في الجحيم" لهو "أكثر ما كتبه رامبو كمالاً، والأكثر اتقاداً، والأكثر إثارة"، ويضيف- (طالما أن أحداً لم يتصور، عام ١٩٢٩، أن **الفصل** يمكن أن يكون سابقاً على "إشراقات"): "إن براعات الأسلوب الباهرة في "إشراقات" قد نُسيت، لقد مات الشاعر" (٧٨). وعلى العموم، فهو لم يكن معجباً تماماً- وبشكل أساسي- بالإنجاز الذي خلفه "رامبو" في الأدب ... وعلى العكس من ذلك، بالنسبة للآخرين، ممن يقبلون- فعلاً- بأسبقية "فصل في الجحيم" على "إشراقات"، فإن الـ"فصل" يمثل "عملاً مرحليّاً، في جوهره، وفي المقام الأول، من وجهة النظر الجمالية". وإذا ما وضعنا أنفسنا في منظور التحرير التقدمي للشكل، يصبح العمل "الموقع المثالي للتحول، حيث أحس رامبو بأنه قادر على كتابة النثر" (٧٩). ويصرح "بريتون" بأن السيرياليين- من جانبهم- لم "يكفوا أبداً عن وضع **إشراقات فوق فصل في الجحيم**" (٨٠). وللوهلة الأولى، يمكننا الاعتقاد- من وجهة النظر الجمالية- أن "فصل في الجحيم"، كعملٍ انتقالي، كعمل نتاج أزمةٍ وحُمىً، طالما أنه نتيجة دراما بروكسيل، لا يمكنه أن يمثل لنا إلاَّ أهميةً دُنيا.

ياله- في الواقع- من خليط غريب من تحليل واضح وصياح عنيف! والواقع أن "رامبو"- من ناحية- يسعى إلى عرض حالته كما هى (دم فاسد)، وما يعذبه (ليل الجحيم)، وما يسعَى إليه (المستحيل)، وما جربه (هذيانات ١و٢)، وما يتبقى له ليفعله الآن: فثمة نوع من الترابط، والتطور من نص إلى آخر؛ ولدينا- هنا، في آن- سرد وتفسير، وعلينا أن نتوقع سيادة اللغة المنطقية على اللغة الشعرية. ومع ذلك، فلا ينبغى أن ننسى أن "رامبو" يحرق ما كان يعبده، ويتخلى عن "غرائبية الأسلوب"، التي جرب تأثيرها في قصائده الرومانس، فيعلن أن "الفن حماقة" (٨١). وستقدم بعض النصوص (مثل "خيمياء الكلمة") تكويناً منطقيّاً بشكلٍ صارم، وبرهنةً واضحة. وعلى نفس النحو- في "المستحيل"، حيث يبدأ "رامبو" بإعلان: "إننى أُوضِّح نفسي" (٨٢)-سنرى معاودة ظهور كل العُـدَّة المنطقية للأسلوب: "مادام ... الواقع ... ليس أن ... مع ذلك"؛ بل حتى الصياغات الخطابية: "رجال الكنيسة سيقولون ....".

لكن نفس هذا النَّص الـ "تفسيرى" مرصَّع- من ناحية أخرى- بالتعجبات، والانقطاعات، وينتهي بصرخة: "آه أيتها الطَّهارة! أيتها الطَّهارة! (...) مصيبةٌ أليمة !". إنها الخاصية الثانية لهذا النثر، والأكثر إدهاشاً: العنف، والصياح، بل التنافر. ودون توقف، تأتى نوبات هيجان ويأس لتعكر صفو التحليل، وتبعث الفوضى في مسيرة السرد أو التفسير. وصرخات كهذه تكاد أن تشكل قصيدة "ليل الجحيم" كلها تقريبا؛ إنه حقّاً ملعون يتلوى- فيها- وهو يصرخ. وفي موضع آخر، هو السباب والتهكم الشرس الموجه ضد الآخرين (٨٣)، أو ضد الذات: "أأنا حيوان !"(٨٤). ويذكّرنا هذا العنف وفظاظة النبرة بالفظاظات التي نجدها في مراسلات "رامبو"؛ وعندما تصل الإثارة إلى ذروتها (في "دم فاسد")، لا تعدو أن تكون صرخاتٍ غير واضحة: "نار! نار علَيْ! هنا!

وإلاَّ استسلمت .- جبناء! إنني أقتلُ نفسي! أُلقي بنفسي تحت حوافر الخيل! آه!". ونشعر بمجيء اللحظة التي ستعجز فيها الكلمات: "ما من كلمات بعد الآن ... لم أعد أستطيع الكلام"[٨٥].

هذه الجمل المتكسرة، المبتورة وغير المكتملة أحياناً [٨٦]، هذا الأسلوب غير المتماسك، المليء بالتصدعات والحذوفات والصياغات المألوفة أو المغلوطة ("C'est très certain, c'est **oracle**, ce que je dis.": إنه أمر مؤكد للغاية، وحي، ما أقول)، (Ah!Cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, **sobre surnaturellement...**: آه! حياة طفولتي هذه، الطريق الكبير عبر كل الأزمنة، **قنوعاً بشكل فوق الطبيعي** ... [٨٧])، وهذه الرعونة الصوتية (J'ai **tant** de **temps** déjà dans leur troupe: في حوزتي وفرة وقت في زمرتهم)، (Quant au bonheur établi, domestique ou **non....non**, je ne peux pas: أما عن السعادة المستقرة، البيتية أو لا... لا، لا أستطيع[٨٨])- فإنها تكشف، بوضوح أكبر، عن استبعاد المادة اللفظية التي ما تزال في حالة انصهار، والحمم الحارقة والمندفعة، بأكثر من كشفها عن نثر منتظم يهدف إلى إحداث تأثير شعري. "لا تكن شاعراً في الجحيم"، ذلك ما يعلنه "رامبو" [٨٩]. فهل علينا- إذن- أن نقبل أننا أمام اعتراف مشوش، فوضوي وشديد البُعد عن كل انشغال أدبي؟

الواقع أن هذه الجُمل المبتورة لم تطرح- كما هي- على الورق، فهي ثمرة جهد تعبيري، تحمل علاماته [٩٠] المسودات المكتشفة، المشطوبة وغير المقروءة تقريباً؛ ولا نستطيع إنكار أننا بإزاء عملٍ متقن، تم تنقيحه- (باندفاع ربما)- ليصبح أقدر على التعبير. وتمتلك "مسودات" الـ "فصل" أهميةً مزدوجة: فهي الوثيقة الوحيدة- في غياب مسودات "إشراقات"- التي تسمح لنا بتكوين فكرةٍ ما عن الطريقة التي كان "رامبو" يصوغ بها أسلوبه؛ وهي تثبت أن "فصل في الجحيم" ليس عملاً فوضوياً وعفو الخاطر، بل هو عمل أدبي يتجلى لنا فيه شعر لا شك أنه أكثر وحشية وأقل قصدية مما سيكون في "إشراقات"، لكنه يتمتع بجمال لايمكن إنكاره، وناتج- رغم ذلك- عن جهد شاق.

وأول إثبات هام هو ما حققه "ريفيير": فالنص النهائي دائماً ما يتكون من كلمات أقل مما في المسودة. "لايضيف رامبو- ولا مرة واحدة- سطراً واحداً إلى مسوداته. فحركته هي دائماً نفسها: إنه يصر، ويتقدم قدر المستطاع، انطلاقاً مما سبق أن ذكره أولاً" [٩١]. وهو ما لا يصح- فحسب- فيما يتعلق بالمسودات المعروفة في عهد "ريفيير"، بل يتعلق أيضاً بـ"دم فاسد" (التي ربما كُتبت مبكرةً ببضعة أشهر)، والتي تم اكتشاف مسودة لها مؤخراً. ها هي- على سبيل المثال- بداية المسودة، وبداية النص النهائي:

"دم فاسد" (النص النهائي)	مسودة "دم فاسد"
لا نرحل، فلنستَعد الدروب من هنا، محملاً برذيلتي، الرذيلة التي نمت جذورها الأليمة في جنبي، منذ سن الرشد، التي تصعد إلى السماء، تغلبني، تزعزعني، وتجرني.	نعم، إنها الرذيلة فيَّ، تتوقف وتُستعاد معي، ومفتوح الصدر، رأيت قلباً بشعاً عاجزاً. في طفولتي، أسمع جذور الآلام ملقاةً على جانبي: واليوم تنامت حتى السماء، إنها أقوى مني بكثير، إنها تغلبني، تجرني، وتطرحني أرضاً.

ويدهشنا بشكل خاص- هنا، وفي "خيمياء الكلمة"- أن نرى نصوصاً تستهدف تحليل حالة روحية، فنتوقع- بالتالي- أن نشهد تزايداً دائماً لتفاصيلِ جديدة (مثلما يحدث عند "بروست" مثلاً)، فإذا بها- في شكلها النهائي - تصبح أكثر إيجازاً، وأكثر اختصاراً مما كانت في حالتها الأولي. وها نحن نجد هذا الميل إلى التكثيف الإيحائي، الذي سيستفيد منه "رامبو" في "إشراقات". فالجملة التي تختتم "خيمياء الكلمة": "حدث هذا. أعرف اليوم أن أحيء بالجَمال" [٩٢]، أكثر إدهاشاً في إيجازها- وتشعرنا بالهاوية بين "أمس" و "اليوم"- بشكل أفضل مما في التعليقات وظلال المسودات ("حدث هذا تدريجياً. أكره الآن الاندفاقات الصوفية، إلخ" [٩٣]). وعلى العموم، فرامبو لا ينشغل كثيراً بأن يُفهم بشكل أفضل، عندما يذكر مزيداً من التفاصيل، بقدر انشغاله بالإيحاء بقوة أكبر. فالعملية **شعرية**.

وبالإضافة إلى ذلك، كما يلاحظ "ريفيير" أيضاً، "ليست هناك فحسب كلمات أقل- في النص النهائي- مما في المسودة، بل ثمة- أيضاً- هيئة جديدة لهذه الكلمات، وصرامة في تجميعها، لم تكن محسوسة حتى هذه اللحظة. ويتحكم في الجملة- رغم قصرها- إيقاع يشدها، ويقودها مثل شيطان خفي" [٩٤]. وفي مقابل الكتلة اللفظية- التي لا تزال غير ملتحمة تماماً، على ما تقدمها لنا المسودة، حيث نجد عدة أشكال للجُمل، مشوشة وبلا شكل، كأنها كُتبت عفو الخاطر دفعةً واحدة- فإن الجُملة النهائية موقّعة، مفعمة بالحيوية: ولنقارن نَصي "دم فاسد"- المذكورين فيما سبق (وبشكل خاص النهاية المكتوبة بحيوية بالغة وبطريقة رامبوية تماماً، في النص الثاني: "التي تصعد إلى السماء، تغلبني، تزعزعني، وتجرني")، أو فلنقارن- مثلما فعل "ريفيير"- بين نَصي "خيمياء الكلمة" [٩٥]: ستكون نفس النتيجة؛ فقد أصبحت الجُملة حيويةً وموقعة، وقد اتخذت هذا الإيقاع الخاص ، الذي لا هو بسياق خطابي، ولا بتعويذة رخوة، وإنما سلسلة من النغمات العنيفة، ذات النهاية المقتضبة والدامغة. إن "رامبو" يوجز فكره عن عمد، ويقطّع جُمله، ويعطي نثره طابعاً مفاجئاً، ممزقاً، ومتقطعاً، ولا يستبقي سوى الكلمات الدالة (قارن في "دم فاسد": "آه، هذا، سأعيش الحياة الفرنسية، وسأتبع طريق الشرف"، ستصبح في النص النهائي: "ستكون الحياة الفرنسية، وطريق الشرف")؛ وهو يضاعف من علامات التعجب، وبالتالي من الأزمنة القوية. وتصبح الجملة مضغوطةً ولاهثة: فلنقارن بين نَصي "ليل الجحيم":

النص النهائي	المسودة
إنه الجحيم، الألم الأبدي! انظروا كيف تتصاعد النار! إنني أحترق كما ينبغي. اذهب، أيها الشيطان!	إنه الجحيم، أبدية الألم. ها كيف تتصاعد النار. فلتذهب، أيها الشيطان، اذهب يا إبليس، اذهب يا إبليس! اضرمها. إنني أحترق تماماً، وكما ينبغي، إنه جحيم طيب (جميل وطيب).

غير أن بعض مقاطع المسودات تقودنا إلى ملاحظة أكثر غرابة أيضاً: فكثيراً ما يضفي "رامبو" أهميةً كبيرةً على الكلمات وقوتها الإيحائية (٩٦)، إلى حد أنه - عكس ما يمكن افتراضه- ينطلق من الكلمات، يبدأ من الكلمات إلى الفكرة، بدلاً من الذهاب من الفكرة إلى الكلمات. والكل يعرف الجملة الشهيرة في "خيمياء الكلمة" التي علق عليها "كلوديل" بحماس: "كُنتُ ناضجاً للموت، وعبر طريق المخاطر، قادني ضعفي إلى تخوم العالم وإلى سميريا*، وطن الظل والدوامات"(٩٧). والواقع أننا نرى الفكرة- في المسودة- وهي تولد وتنتظم انطلاقاً من بعض الكلمات، أو مجموعة كلمات موحية: موت- تخوم العالم- دوامة- سميريا- طريق المخاطر، التي تجمعت- في البداية- في شكل سديمي ما يزال ناقصاً، سيقوم "رامبو" بتوحيدها ووضعها في مكانها في جملة ذات بنية(٩٨)، ليغير- حسب الحاجة- نظامها وقيمتها (هكذا، ستنتقل كلمة "دوامة" وتعبير "طريق المخاطر" من مكانيهما، ولن يرتبطا أبداً بنفس الموضوعات). ولم يخطئ "ريفيير" - (رغم أن استدلاله يستند على خطأ في القراءة) (٩٩) - في قوله إن اختيار "رامبو" للكلمات "لايأخذ معانيها في الاعتبار إلا جزئياً فحسب" (١٠٠): فلنتفق أن "رامبو" لا يستخدم الكلمات- كما في النثر- لقيمتها "النفعية" الوحيدة (وإلا فإن التصحيحات ستدور حول نفس الفكرة، وستبحث عما يجعلها أكثر دقة)، بل لما وراء المعنى المحدد، لقيمتها الاستثارية الوُسْعى، وإيحائها البصري، والصوتي، والشعوري. ما الذي يمكن قوله إن لم يكن أنه لا يكف عن التفكير والكتابة كشاعر؟

فثمة حقيقة نكتشفها- إذن- بعد المقارنة بين المسودات والنصوص النهائية: إن "رامبو" يصحح مسوداته كفنان، وإن كراهيته للأدب لا تمنعه من "صنع أدب"، وأنه- على نحو أدق- وخاصة وهو يتخلى عن "الاندفاقات الصوفية" و"التعبير الهزلي والضال" لـ" هذه النوعيات من الرومانس"(١٠١) (وبلا شك كذلك في قصائده النثرية الأولى ذات الطابع الأكثر صوفية وإشراقية)- يبحث عن خلق شكل أدبي جديد بالنثر، قادر- في آن- على ترجمة "قفزات وعيه المفاجئة"، كما قال "بودلير"، وعلى المحافظة على كل القوة الشعرية لاندفاقاته الغنائية. ولا شك أن "فصل في

* **سميريا**: عالم ليلي، سرمدي، يجاور الجحيم، في الأساطير اليونانية.

الجحيم" هو- في آن- اعتراف، وتفسير، ورسالة هجاء؛ لكنه- في نفس الوقت- محاولة شعرية. فكيف- رغم هذا- لا نندهش من غزارة الرموز والصور؟ رمز الزنجي، ورمز الملعون، ورمز العذراء الحمقاء، ورمز ملك المجوس في "صباح" .. فالنثر يفيض بالشعر بلا توقف، حتى عندما يريد أن يكون سردياً، وينساب بالصور المفاجئة التي لا تُنسى :

> في المدن، كان الطين يبدو لي فجأةً أحمر وأسود، مثل مرآة عندما يدور المصباح في الغرفة المجاورة، مثل كنز في الغابة! حظاً سعيداً، صرختُ، ورأيتُ بحراً من اللهب والدخان في السماء، وإلى اليسار وإلى اليمين، كل الترددات مشتعلة مثل مليار من الرعود [١٠٢].

ويقدم لنا الأسلوب تركيبات ذات كثافة مدهشة، تبشر بجرأة "إشراقات": "لقد لعنني قوس قزح" [١٠٣]، "ليركض الضوء ولتزمجر الصلاة" [١٠٤]، "نشيد السماوات، مسيرة الشعوب !"[١٠٥]. ولا شك أن الأمر يتعلق- هنا- بـ "نثر غنائي" أو شعري، أكثر من كونه قصائد نثر بالمعنى الدقيق، فثمة قوة اندفاع- في هذا النثر- لا تستطيع احتواءها الحدود الضيقة لقصيدة النثر. والمؤكد أن هذا العمل الصاخب أقل "كمالاً" من الـ "إشراقات"، لكنه- رغم هذا، وباعتباره عملاً أدبياً- فهو خالق لقيم.

وبعد أن استعاد وضعه في التسلسل الزمني، يمكن اعتبار "فصل في الجحيم" تصفيةً للحساب مع ماض قريب، ومربك: فرامبو يريد- وهو يكتبه- لا أن يقطع نهائياً علاقته فحسب مع "فيرلين" (الذي سيهديه- من قبيل السخرية- نسخةً منه)، بل أن ينتزع نفسه من أخدود فني كان يحس أنه انزلق إليه: إنه يتخلى عن محاولته في السحر والإشراق ("اعتقدتُ أنني اكتسبتُ قدرات فوق طبيعية...")؛ لكنه يتخلى- أيضاً- عما يسميه بسخرية "المجد الجميل للفنان والراوي" [١٠٦]. والراوي هو- ربما- هذا الرامبو الذي اقترح على نفسه أن "يروي"- في نثرياته الإنجيلية، منذ عهد قريب- حياة المسيح، والأرجح من كان يصنع للناس "حكايات كاذبة"، "سيد الخوارق" [١٠٧]؛ **فالفنان** هو من لجأ إلى طرق مصطنعة، "سحر، عطور زائفة، موسيقى مفتعلة" [١٠٨]، غير مستجيب للاحتياجات العميقة لطبيعته: إنها "أخطاء تلك التي يُهمَس بها (إليه)"[١٠٩]، لقد "اقتات بالأكاذيب" [١١٠]. فماذا؟ ألم يلمح "رامبو" إلى أساليب "فيرلين" الفنية، تلك السذاجة الواضحة، والمهمة، وإيقاعات الأغاني؟ لقد كُتبت "أغنيات لطيفة منسية" عام ١٨٧٢[١١١]؛ ويبدو أن "أنماط الرومانس"- التي كتبها "رامبو" في نفس الفترة- شديدة التأثر بـ "قصائد رومانس بلا كلام"، التي كتبها صديقه [١١٢]. وهو سبب إضافي لإنكارها بعد دراما بروكسيل. و "رامبو"- الذي يعتبر "الفن حماقة"[١١٣]، حالياً- يتخلى عن كل "الخوارق" لصالح الحقيقة- الكلمة التي تتكرر باستمرار في "فصل في الجحيم" [١١٤]؛ فهو يريد الوصول إلى "امتلاك الحقيقة في روح وجسد" [١١٥]. فهل

ينبغي أن نرى- كما يفعل "جـ. جينو"- ارتباطاً وثيقاً، في ذهن "رامبو"، بين الحقيقة والشكل **نثر**، مثلما هو قائم بين الجمال (الكاذب) والشكل **شعر**؟ (١١٦). وعلى أية حال، فلا يفتقر إلى الأهمية أن نذكر أن "بودلير"- في "ملاحظات" حول "إدجار بو"، الذي يذكره "جينو"- سبق أن أوضح أن ألاعيب الإيقاع، التي لا غنى عنها لجمال القصيدة، كانت- في الحقيقة- عائقاً لا يمكن التغلب عليه:

> الإيقاع ضروري لتطوير فكرة الجمال، الذي يمثل أعظم وأنبل هدف للقصيدة. والواقع أن ألاعيب الإيقاع هذه هي عائق لا يمكن التغلب عليه لهذا التطور الدقيق للأفكار والتعبيرات الذي يهدف إلى الحقيقة (...) والحقيقة لا علاقة لها بالأغنيات. فكل ما يصنع سحر ورقة الأغنية ويجعلها لا تقاوم، ينتزع من الحقيقة سُلطتها وقدرتها (١١٧).

ندرك- إذن- أن "رامبو"، في اللحظة التي يتحرر فيها من "الغراميات القديمة الكاذبة" (١١٨)، يضرب صفحاً- في ذات الوقت- عن كل الأوهام الأدبية، بما فيها مفاتن النَّظم، سيد الخطأ والبطلان. فهل لاحظنا بأية طريقة خفية- وهو ينسخ "أغنيات" في "خيمياء الكلمة"- يقصر أو يطيل من الأبيات، التي تعرج- منذ تلك اللحظة- بشكل بائس؟

إلى الناقوس الشرس
ذُباب قذر

بدلاً من "مائة ذبابة قذرة" (١١٩)،

ماَ مِن يومِ تال ،
حجرٌ من السَّاتان
حماستكم
هي الواجب

تحل محل الرباعية

مادام منكم وحدكم
جمرات من الساتان
يفوح الواجب
دون أن نقول: أخيرا (١٢٠).

في نهاية عام ١٨٧٣- إذن- تخلى "رامبو"، نهائياً، عن "ألاعيب الإيقاع". وبعد أن برئ من "فيرلين"، برئ أيضاً من "فيرلينيته" الأدبية (التي- للغرابة- هاجمت صديقه القادم "جيرمان نوفو" بشكل أشد فتكا) (١٢١). وكسيد- من الآن فصاعداً- لشكله **هو**، النثر، سيستطيع استئناف المحاولة القديمة- المثقلة بأوهام تتعلق بهذه "الرؤيا" التي قادته، في نهاية المطاف- إلى شاطئ الجنون.

لـم يعد الأمر يتعلق باللجوء إلى " أساليب شعرية قديمـة" [١٢٢]، بـل بـأن نكـون "حديثـين بشـكل مطلق"[١٢٣]. وأن نمضي إلى الأمام.

وفي الفجر، مسلحين بصبر متوهج، سندخل المدن الرائعة[١٢٤].

(٣) الـ"إشراقات" والقطيعة مع الأشكال الكلاسيكية

ثمة سؤال يطرح نفسه أولاً: هل محاولة "رامبو"- التي يبدو أنها بدأت، كما رأينا، عام ١٨٧٢ تقريباً- هي محاولة معزولة وخارجة على المألوف؟ ألا نستطيع أن نعتقد- على العكس من ذلك- أنه إذا ما كان الإنجاز يجعل "رامبو" بلا نظير، فإن نيته في كتابة قصائد نثر تلحقه بالاتجاهات التي حملت الشعراء- بعد حرب ١٨٧٠- على تجديد اللغة الشعرية الفرنسية؟ سأتحدث عن هذه الاتجاهات بتفصيل أكبر في فصل تال [١٢٥]؛ وعلينا- الآن- الإشارة إلى توجهات معينة- جلية إلى حدٍّ ما- كانت تتبدى في الوسط الأدبي الذي يغشاه "رامبو" في باريس. كانت "قصائد نثر صغيرة" لبودلير، المنشورة عام ١٨٦٩، قد اجتذبت- بسرعة بالغة- كل الطليعة الأدبية التي أصابها الملل من أكاديمية البحر السكندري الكلاسيكي [١٢٦]. وعندما وصل "رامبو" إلى باريس- في سبتمبر ١٨٧٢- وجد نفسه غريقاً في وسط يمتلئ بالجيشان الثقافي، ويشرع في القيام برد فعلٍ ضد شعر الذوق السائد (قارن بالمعارضات الماكرة التي جُمعت في "ألبوم زوتيك"، متهكمةً على "كوبيه" و"ديير" و"اكس دي ريكار") [١٢٧]؛ وحيث كانت الرغبة في تجديد الشكل والموضوعات الشعرية في عنفوانها. وعلينا أن نلاحظ: أن كل الشعراء المحيطين برامبو كانوا يكتبون- وقتئذ- قصائد نثر: "فيرلين" و"كرو"، وصولاً إلى الرسام "فوران"، "جافروش*"، صديقهم الذي لا يفارقهم. وفيما بعد، سأتناول نثر "فوران" المنشور في "رينسانس ليتزير" و"أرتيستيك" [١٢٨] (التي نشرت- في سبتمبر ١٨٧٢- قصيدة "الغربان" لرامبو)، وأولى قصائد النثر التي كتبها "فيرلين" منذ عام ١٨٧٠: فكلاهما- "فيرلين" و"فوران"- خضعا بقوة للتأثير البودليري، وحافظا- بشكل خاص- على الشعور بالغرابة الأساسية، والغموض، الخاصين ببعض مظاهر الوجود الحديث [١٢٩]. أما "كرو"، الذي أثار التساؤل- منذ أمد بعيد، نظراً للعلاقات التي ربطت بين الرجلين، وبعض التشابهات في النبرات المثيرة للدهشة فيما بين "فانتازيا" المكتوبة نثراً في "صندوق مزخرف من الصندل" و"إشراقات"- عما إذا كان قد أثر على "رامبو"، أو-

* جافروش = الأريب، نسبةً إلى بطل "البؤساء" لهوجو.

بالعكس- ما إذا كان "رامبو" هو الذي أثر على "كرو" ...فسأتناول هذه المسألة فيما بعد، بالتفصيل [١٣٠]. ولنذكر- مؤقتاً، وببساطة- أنهما، حوالي عام ١٨٧٢، كانا صديقين حميمين إلى حدٍّ بعيد، وأن "صندوق مزخرف من الصندل "قد نشر عام ١٨٧٣ [١٣١].

وعلينا أن نشير- على أية حال- إلى أن المجلات الشابة [١٣٢]في هذه الفترة- وخاصةً "لارينسانس ليترير" و "أرتيستيك" لـ "بليمون وايكار"، التي كان "رامبو" يعرفها جيداً [١٣٣]- كانت تنشر العديد من قصائد النثر، التي لم يكن من الممكن أن يجهلها. فثمة ميل شديد إلى اعتبار "رامبو" شهاباً أدبيًّا، ونسيان أنه كان يقرأ الجرائد والمجلات: فلن يكون مستحيلاً- على سبيل المثال- عند فحصنا "لارتيست" عامي ١٨٧٢و١٨٧٣ (غادر "رامبو" فرنسا في مارس ١٨٧٤)- أن نعثر على بعض "نثريات"، ستعاود موضوعاتها الظهور، مع اكتشافات معينة في التعبير- ولم لا ؟- في الـ "إشراقات"، ذكريات قصدية- إلى هذا الحد أو ذاك- لقراءات تمت في منزل "شارل كرو"، أو في مكان آخر [١٣٤]. وكيف لا نذكر- أيضاً- أن "رينسانس" قد نشرت، عام ١٨٧٢، سلسلةً كاملةً من المقالات عن "والت ويتمان" مع ترجمة (في شكل "آيات" نثرية تفصل بينها شرطة) لأجزاء من أشهر القصائد، "إلى العمال"، و"تحية إلى العالم"- المكتوبة بإتقان لنيل إعجاب الشباب "الكوميوني"- وأيضاً ترجمات "مالارميه" لقصائد "بو"[١٣٥]؟

ويمكننا الإعتقاد- أيضاً- بأن الأسلوب المتقطع، في شكل إشارات مقتضبة ومبتورة- الذي كان قد بدأ في الانتشار في مقالات الـ"منوعات variétés" وفي "أشياء مرئية choses vues"، وكانت تنشره- وقتئذ- كل المجلات الشابة- كان له تأثير ما على "رامبو". وقد سبق لهوجو أن قدم- في رواياته- أمثلة على هذا الأسلوب المتنافر، والمتقطع، و"المفكك" [١٣٦]، الذي سيذهب به آل "جونكور" إلى حد التنقيطية الفنية، والذى يتخلل الانطباعات والأحاسيس. وفيما يبدو، لم يتمكن "رامبو" من قراءة "أفكار وأحاسيس" التي نُشرت كمقتطفات من "جورنال" للأخوين "جونكور"، ووزعت منها أعداد قليلة عام ١٨٨٨؛ لكنه استطاع أن يقرأ- في "روفي دي ليتر ايه ديز آرت"- "المنزل الذي أُحبه" للأخوين [١٣٧]. وعلى أية حال، فقد كان بوسعه الشعور- في كل مكان حوله- باللغة القديمة وهي تقرقع تحت ضغط القوى الجديدة، الانطباعية حاليًّا.

وفيما يتعلق بجيرمان نوفو- الذي سيسافر معه "رامبو" إلى انجلترا في مارس ١٨٧٤[١٣٨]- فيبدو أنه لم يستطع أن يمارس تأثيراً كبيراً على تقنية "رامبو" الأدبية، التي نراها الآن وقد تشكلت تماماً في "فصل في الجحيم"؛ بل العكس هو الصحيح. وكان "د.دي جراف" أول من أكد على الهيئة "الرامبوية" لـ "علامات باريسية"، التي جُمعت في نهاية "فالنتين" [١٣٩]. والمؤكد أن "نوفو" قد ساعد "رامبو"- في لندن- على نسخ بعض من "إشراقات" [١٤٠]: يبدو أنه تأثر بأسلوبها ونبرتها الخاصين، وحقق الاستفادة منها، لكنه- من ناحية أخرى- استطاع أن يوحي إلى "رامبو" ببعض

الموضوعات، وبطرائق معينة في الرؤية. ومن المحتمل- تماماً- أن "نوفو"، الذي كان رساماً، قد أثار اهتمام صديقه بمحاولات الانطباعيين، ودفعه إلى زيارة المتاحف ومعارض الفن التشكيلي (ثمة إشارة في "إشراقات" إلى متحف "هامبتون كورت" [١٤١]، وإلى "صينيات بوشيه" [١٤٢]، وأنه قد وجهه- على نحو خاص- نحو **رؤية انطباعية** للواقع، رؤية متجددة ومتحررة من المفاهيم الثقافية التي تفرض حدوداً وعلاقات منطقية على الأشياء [١٤٣]. وسنلاحظ- على سبيل المثال- في المقطوعة الثالثة من "ملاحظات باريسية"، أصالة زاوية الرؤية في ذلك الوصف للمسرح :

> في يناير، هو "المسرح "، ثلاثة آلاف قوس (كمان) أصم، مع طنين أرواح، قرية إيلليرية في أعماق المشهد، وحواف شرفات المسرح العالية، المليئة، كأنها مزينة برؤوس المحكوم عليهم بالإعدام [١٤٤]. .

وسنرى- فيما بعد- أهمية المسرح، و"النظرة المسرحية" في "إشراقات" [١٤٥].

وبعد هذا، علينا أن نضيف أنه من "رامبو"، ومن "رامبو" وحده، يبدأ التاريخ، لا لرؤية شعرية جديدة فحسب، بل- أيضاً- لأسلوب نثري جديد، أصبحا علامةً على انعطافة في الأدب. أردت أن أُذكر بأن باريس كانت تقدم إلى المراهق تيارات أفكار، واتجاهات جمالية قادرة على حفز محاولته [١٤٦]. لكن هذه المحاولة واصلها بمفرده، بإصرار، متخذاً مسيرةً يستعصي علينا فهمها. وسواء ما إذا عاد تاريخها إلى ربيع ١٨٧٤، أو أن تأليفها امتد على مدار عدة أعوام- وهو الأرجح- فإن قصائد "إشراقات" كلها تحمل- على أية حال- نفس المسعى الجمالي، وتقنية فنية مؤكدة: لقد عثر "رامبو" على "صيغته" [١٤٧].

"صيغة" إشراقات

١) الشعر الفوضوي

صيغة "إشراقات" هي النثر- المنغم بلُطف من قبل عدد ممن سبقوا "رامبو"، لكنه نثر شديد البعد عن "النثر الشعري"- بقدر ما هو أيضاً بعيد عن النثر النثري المقصود والواقعي، الذي ذرفه أكثر من معاصر، تقليداً لبودلير وشعره "الباريسي". ونستطيع أن نتخيل أي انطباع مدهش تثيره القراءات الأولى لهذا النثر الذي لم يكن يشبه أي نثر آخر، والذي يدهشنا- للوهلة الأولى، واليوم أيضاً- بمظهره المشوش، المحير لنفسٍ اعتادت على القواعد القديمة للُعبة الأدبية.

فلنستبعد- على الفور- الفرضية التي تقول إن مظهر "إشراقات" المتنافر والمشوش إنما يرجع إلى حقيقة أن "رامبو" لم يكن يملك لا الوقت ولا الإمكانيات لتنقيحها، لينحو بها نحو حالة الإنجاز الكامل [١٤٨]. إن الخط المُعتنى به- في المسودات التي وصلتنا- يدفعنا إلى الاعتقاد، اليوم، بأنها نُسَخ، وأنها تبييضات لأعمال منتهية (ما من تشابه مع المسودات غير المقروءة تقريباً لـ "فصل في الجحيم"). فرامبو "يقدم ما لا شكل له" [١٤٩]- بصورة إرادية تماماً- كما سبق أن قال في "خطاب الرائي"، ويجعل من الفوضوية مبدأً جماليّاً.

وقد قُلت فيما سبق إن هذه الفوضوية كانت جزءاً من مزاجه وطريقته كلها في الوجود [١٥٠]. وسنرى أنها ستصل في عمله الشعري إلى حد رفض لا القوانين الفنية المقبولة بشكل عام فحسب، بل أيضاً الترابط البسيط لكل ما قد يبدو "تشكيلاً". وذلك حقيقي أيضاً فيما يتعلق بتنظيم (بالأحرى بعدم تنظيم) الديوان، وبالبنية "المفتوحة" لكل قصيدة، التي تكشف- مع رفض إنهائه- نزوعاً نحو اللامحدَّد. وهو نفس النزوع الذي نجده - أيضا - في قَطع الجُمل. هنا يكمن النصف الفوضوي والهدام في عبقرية "رامبو"، الذي يفجر كل الأُطر، بتأثير نزعة تحررية إعجازية لتقدم إلى الأذهان آفاقاً مجهولة (النصف الآخر، الذي يأتي ليكمل ذلك، يقدم لنا الوجه الآخر من العُملة بشكل ما، إنه الجانب الخالق البنّاء، الذي سنتناوله فيما بعد).

ولا يجدي التأكيد على ما هو ثوري في جماليات كهذه. فمن المتفق عليه دائماً- حتى ذلك الحين- ألاّ وجود لجمال بدون انسجام ودون اكتمال: فالتوزيع المنظَّم للأجزاء، و"إكمال" التنفيذ، كانا من الضرورات التي لم يستطع الرومانتيكيون أنفسهم التخلص منها. وأكثر الأعمال جرأةً- التي تتخذ من القبيح، والجروتيسك، والشر موضوعاً لها- قد وضعت كلاً منهم في شكل يسمو به إلى مستوى الفن، من خلال توازن التكوين ووحدة الغاية والتعبير [١٥١]. ويتباهى "بودلير"- عن حق- بالحرية البنائية في "سأم باريس" الذي لا نستطيع أن نقول" إنه بلا رأس ولا ذَنَب، مادام كل شيء فيه- على العكس من ذلك- هو رأس وذَنَب في آن" [١٥٢]، و "شرائح ثعبان" يمكن الإضافة إليها بلا نهاية: إنه مفهوم يتأكد فيه حب الأجزاء، وقد وُلد وتنامى مع المجلات والدفاتر التذكارية، و"مقاطعها" الأدبية. وعلى الأقل، يمتلك "بودلير" خطّاً عامّاً، ويزعم أنه يكوِّن- من هذه الأجزاء- لوحةً للإنسان الحديث وللوجود الحديث. أما لدى "رامبو"، فكما سبق أن لاحظ "فيرلين"، "لا وجود للفكرة العامة، أو هي ضئيلة جدّاً" [١٥٣]. ولنفهم من ذلك أن "رامبو" لا يقترح حكاية حياته وتجاربه، ولا وصف مشاهد أو مدن حقيقية، ولا يفرض- أساساً- وحدةً ما على كتابه؛ إنه يظل في حالة تهيؤ لكل مصادر إلهاماته.

ونلاحظ أن اختيار النثر يسمح له بمزج أنواع شديدة الاختلاف (من بينها قصيدة النثر التي سنراها تتردد- فيما بعد- في أغلب الأحيان): خرافات أخلاقية [١٥٤]، وصف [١٥٥]، ذكريات [١٥٦]، اندفاقات غنائية[١٥٧] أو نبوية [١٥٨]: ومثل "بودلير" (الذي كان ذلك يمثل له- إلى حدٍّ ما- طريقةً في

حشو ديوان شديد النحافة)، يرى "رامبو" في قصيدة النثر شكلاً مفتوحاً، يقبل أنواعاً وطرائق تعبير بالغة التنوع. لكن فيما نثر "بودلير"- الصافي دائماً والموحَّد بشكل إرادي- يمنح مقطوعاته، على الأقل، وحدةً شكلية، فإن "رامبو" ينطلق من الشعر الحر ("بَحرية" و"حركة" مقطوعتان تشكل الأولى منهما جزءاً من مخطوط "جرو Graux"، ولم تُلحق- إذن- مصادفةً بـ "إشراقات") إلى النثر الأكثر "نثرية"، مروراً بأنواع من المقاطع المسجوعة عن عمد ("أمسيات-١"، و"رحيل")، دون أن نتحدث عن "القصائد" التي تعتبر- على ما يشير عنوانها- "جُمَلاً Phrases" بسيطة [١٥٩]. إن تباين النبرة يتحاوب- بداهةً- مع هذا التباين في الشكل، وأحياناً ما يتنبأ "رامبو" على طريقة الأنبياء ... أو مثل مندوب متجول [١٦٠]، وأحياناً أخرى ما يسخر بوحشية خاصة به [١٦١]، وأحياناً ثالثة ما يُغَني بلهجة منتشية وعذبة بشكل إعجازي عن "العذوبة المزدهرة للنجوم والسماء"[١٦٢].

ولا شك أننا سنفسر بشكل أفضل هذه الانقطاعات، وهذه القفزات في المستويات، إذا ما قبلنا بأن قصائد "إشراقات" قد كُتبت في مراحل وظروف شديدة الاختلاف؛ لكن، فلنتأمل كُلاًّ من هذه النصوص في ذاته، لا في علاقته بالكل: إن الانطباع الذي يخلقه الشكل "المفتوح" والفوضوي ليس أقل إبهاراً. ونستطيع الافتراض أن عمل "رامبو" لا يستند إلى تجميع نصوص متنافرة تحت عنوان مشترك (مثلما هي حالة "جُمَل" و "أمسيات" و "شباب") [١٦٣]. لكن ما الذي سنعتقده بالنسبة لنص من قبيل "طفولة-٣"، الذي يرى "روشون" فيه شعراً "بلا سياق" [١٦٤]؟

في الغابة عصفور، يستوقفكم غناؤه ويجعلكم تَحمرُّون خجَلاً.

هناك ساعة حائط لا تدق.

هناك مستنقع بعُش دواب بيضاء.

هناك كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد ... إلخ [١٦٥]

والسياق الناقص- هنا- هو السياق المنطقي الذي يسمح بالحديث عن تتابع للأفكار. فكل ما يشبه التكوين الخَطِّي يثير كراهية "رامبو": وحتى عندما نظن أنه يتخذ من مشهد حقيقي موضوعاً له، فإنه يلجأ إلى لمسات منفصلة، وهذا القَطع يعطي الإنطباع بالتنافر، ويصعب من فهم القصيدة، حتى بالنسبة للقارئ الحديث، الذي عوده خلفاء "رامبو" على تقنية التجاور هذه (التي يمكن الحديث بصددها عن تقنية "النبرة المنقسمة"، الأثيرة لدى الانطباعيين).

فالعقلية المعتادة على المنطق القديم تجد صعوبةً أكبر في متابعة نهج "رامبو"، وخاصةً أنه ينتقل- دون توقف- من بُعد إلى آخر، ومن مستوًى إلى آخر: من المرئي إلى الموسيقي (في "جسور" و"كائن جميل")، ومن الملموس إلى المجرد[١٦٦]؛ بل حتى- وهو الأكثر تفرداً- من مستوى "الرؤيا"

إلى مستوى الواقع، حيث الرؤيا مستنكرة، على نحو يجعل البناء الشعري- بطريقةٍ ما- ملغوماً من الداخل: إنها الـ "هُن لا يوجدن "المتكررة في كل إشارة إلى "زهور شمالية" في "بربري"(١٦٧).

والطريقة التي يختم بها "رامبو" قصائده مميزة: إنه غالباً ما يتجنب كل ما يمكن أن يبدو كخاتمة (بالمعنى المنطقي والفني)- خاتمة يمكنها أن تجعل من القصيدة كُلاً مغلقاً، يحصر موضوعاً شديد التحديد. انظروا إليه وهو يستعيد صيغة الخاتمة- المركزة والباهرة- لفيكتور هوجو، الذي يحب إنهاء سياق كامل ببيت واحد، منفصل تماماً :

عَجَباً، تقول وهي تفتح الستائر، هَا هُم!

بل حتى أقل من ذلك :

في صباح اليوم التالي، اتجهت "آمرى" إلى المدينة.

ولدى "رامبو"، فإن جملة الختام هذه ،المكثفة، غالباً ما لا "تختتم" شيئاً؛ إنها- على العكس- تؤدي إلى عودة انطلاق القصيدة نحو آفاق جديدة، وتفتح دروباً إلى بقاع أخرى مختلفة عن تلك التي تأسست القصيدة عليها. كما أن الجُمَل الغامضة- التي تنهي "حكاية" غير متوقعة:

الموسيقي البارعة لا تفي برغبتنا (١٦٨).

أو "طفولة- ١":

أي ملل، ساعة "الجسد العزيز" و "القلب العزيز"! (١٦٩).

والأكثر غرابة- أيضاً- هذه الجملة الختامية، السلبية ظاهريًّا، التي تُدخل- واقعيّاً، في اللوحة- عنصراً جديداً يهدد كل التكوين السابق:

لماذا كان يشحب مظهر النافذة

في ركن القبة؟ (١٧٠)

التي يكشف فيها "ريفيير"- عن حق- "شيئاً ما يعتدي على صلابة" اللوحة، "صدع ينفتح وينتشر"(١٧١).

وإذا ما كُنت لا أستفيض فيما يتعلق بهذه الانقطاعات في المستوى، وهذا التفكيك الدائم للديكور، اللذين- بفضلهما- "يعثر" العالم "على تنافره الرئيسي القديم"، و"يهرب من التصنيفات"(١٧٢)، فلم يعد هناك الكثير ليقال بعد الصفحات الفاتنة التي خصصها "ريفيير" -عام ١٩١٤- لـ "تشوش" رامبو. ومع ذلك ،: لابد- فيما يبدو لي- من تخطي موقف "ريفيير" الازدواجي، الذي يضع- على طَرفي نقيض- "العقليات الجمالية" و "العقليات الميتافيزيقية"(١٧٣)؛

فالأوائل لـم يستطيعوا أن يروا في "إشراقات" سوى "نوع من الخـوارق المصطنعـة" (١٧٤) ("**الواقـع المشوهة رؤيته عن عمد**") (١٧٥)، في حين يرى الآخـرون فيهـا مدخـلاً إلى "هـذا العالـم الغـامض الذي يُراد لنا أن نعتقد أنه لـم يكن إلا ابتكاراً شعريّاً" (١٧٦). والواقـع أن "رامبـو" يعلّمنـا- بحق- التغلب على هذا التعارض بين **الشعر- الغاية** (الفن للفن) **والشعر- الوسـيلة** (الـذي سيعلي مـن شأنه السيرياليون): فالشعر والميتافيزيقا- لديه- **متعايشان** في الجوهر؛ وإذا ما قبلنا فكرة أنـه كتـب غالبية "إشراقات" بعد أن تخلى عن طموحاته الكبرى في "الرؤيا"، فمن المستحيل أن نعتقد أنــه قـد تخلى عن كل مسعىً ميتافيزيقي، ليتسلى- فحسب- بأن يقدم لنا الفواكـه الغريبـة لرؤيـة مشوشـة بشكل منهجي. "نحـن لا نهـرب مـن فكـرة أن المضمـون الحقيقـي للعمـل الفـني .. هـو مضمـون ميتافيزيقى"، حسب ما يكتب- عن حق تماماً- "ا.سوريو" (١٧٧): فبقدر ما يقودنا الشعر إلى غايـة أبعد من نفسه، حيث يجعلنا نحس بوجود عالـم غامض لا يستعصي على التعبير، بقدر ما يكتسـب مزيداً من القيمة الخاصة به، والروعة الوجوديـة- لكنـه لا يسـتطيع، علـى العكـس، أن يقودنـا إلى ذلك إلا بوصوله إلى اكتماله كشكل: وهي حقيقة تتكشف- بتعبير "رامبو"- "في روح وجسد" (١٧٨).

وجماليات "رامبو"- (هذه الجماليات التي تثيرها الآفاق الميتافيزيقيـة)- تميـل إلى تخليـص الـروح والفن أيضـاً "مـن التحديـدات الـتي فرضهـا الواقعـي" (١٧٩): فحـذف المقـولات (الخاصـة بالزمـان والمكان) (١٨٠)، وإلغاء المبادئ الكبرى لتحقيق الهويـة وعـدم التنـاقض، والفوضـى الـتي تهـدم كـل العلاقات القائمة- منذ الأزل- بين الأشياء، ينبغي- بلاشك- أن تسمح لنا، ما إن نتخطى "الواقع الخشن" (١٨١)، شديد الوطأة، بهذا "الاندفاع الجنوني واللانهائي إلى البهاءات الخفية" (١٨٢)، الـذي لـم يكف "رامبو" عن أن يتمناه؛ وبدلاً من "الصوفيات السحرية "للهلوسـة، أو مفـاتن "الأسـاليب الشعرية القديمة"، فإنه سيلتمس تحقيق التغريب الضروري من خلال مؤشرات تقنية جديدة للغاية.

وقد سبق أن ذكرت أن "إشراقات" تقترح علينا "جمالية المتقطِّع"، بدلاً من الأساليب القديمة في التشكيل الأدبي؛ ومن المدهش- أيضاً- أن نرى كيف أن الضرورة الداخلية - المتمثلة في عدم ترك انطباع الاستقرار والثبات لدى القارئ - تقود هـذا الشِّـعر إلى أن يستبدل بجماليـات البارناسـيين "الثابتة"، وفكرة الجمال المستقر، السكوني إلى حـدٍّ مـا- ("أكـره الحركـة الـتي تنقـل الخطـوط")- **دينامية** يمكننا قياسها، على سبيل المثال، بعدد **أفعال** الحركة: يقول لنا "رامبو" إن "الألوان الخاصـة بالحياة تندفع، ترقص، وتنفلت" (١٨٣)، وإن "نكهة الرماد ترفـرف في الهـواء" (١٨٤)، وإن "توافقـات صغرى تتلاقى وتنسحب" (١٨٥)، وهو يستخدم- بصورة دائمـة- أفعـال "يـدور" و "يحـوم" (١٨٦)، فيعطينا- بذلك- انطباع التحول الدائم لأشكال في حالة تطور أبدي. فلا تتمتع الأشـكال الأكـثر ثباتاً بالحركـة فحسـب ("كاتدرائيـة تهبـط وبحيرة تصعـد") (١٨٧)، لكـن المجـردات نفسـها أيضـاً: الموسيقي، "تحول الدوامات" (١٨٨)، والصمت "المتلاطم بشراسة" (١٨٩)، ونرى "انتفـاض" "أسـاطير السماء" (١٩٠). وفي العالـم الرامبوي، كل الأشياء محكومة بالدوار وعدم الثبـات و- دائمـا- علـى أُهبة الانحلال، والذوبان الواحد في الآخر، والانهيـار، أو الانبثـاق: "انهيـار التمجيـد يبلـغ حقـول

الأعالي" (١٩١)، "صفير موت ودوائر موسيقي صماء، تجعل الجسد المعبود يصعد، ينتفخ ويرتعد مثل شبح" (١٩٢). وفكرة عدم الاستقرار، والتحول هذه، مدهشة- بشكل خاص- في "ليلية مبتذلة"؛ وهي قصيدة حُلمية (يعود تاريخها- كما هو محتمل- إلى فترة "المنامات") (١٩٣)، ويقول عنها "رولان دي رونفيل" إن ما من قصيدة- ربما- لدى "رامبو" "أكثر تبشيراً بالتقنية السيريالية من هذه"(١٩٤).

فهل من الضروري التأكيد على أنه ما من شكل- أفضل من النثر- كان بمقدوره تمثيل هذا التمزق الأساسي واللاتنظيم اللذين يميزان العالم الرامبوي في بنية الجُمل نفسها؟ ولأنه انطلق من الشعر الكلاسيكي والخطابي (أُلفت قصيدة "شمس وجسد"- كما نعلم- على نسق "البارناسيين")(١٩٥)، ينكر "رامبو"- الآن- إيقاعات أغانيه الحرة، كي يتبنى شكل النثر الأكثر تصادمية والأقل "فنية"، بدون مؤثرات بلاغية، أو نوافذ زائفة. وهو يتحاشى كل ما يمنح جملته مظهراً خطابياً متزناً، ويعيد البحث- على النقيض- عن كسر التماثلات، والانقطاعات المفاجئة في التركيب:

> عندئذٍ، رفعتُ الأستار واحداً واحداً، في الرواق، وأنا أُحرك ذراعي.
> وعبر السهل، حيثُ كشفتُ سرها إلى الدِّيك، وإلى المدينة الكبيرة، كانت **تهرب** بين أبراج الأجراس والقباب(١٩٦)...

هي الجُمل التي تدور باقتضاب كي تنتهي بفظاظة ببضع كلمات موجزة:

> في شائبة من الصقيع إلى اليمين دارت الوجوه الشاحبة القمرية،
> وأوراقُ شجر، وأثداء (١٩٧).

أو- على العكس- الجُمل التي تعاود الانطلاق، عندما نعتقد أنها بلغت ذروتها، لحظة انتظار الأذن والذهن لـ "الخاتمة":

> اصطفق باب، وفي ساحة الضيعة، أدار الصبي ذراعيه، وقد فهمته دواراتُ الريح وديوكُ **أجراس في كل مكان**، تحت الوابل الساطع ...(١٩٨)

وقد ذكر "ريفيير"، عن حق تماماً، أنه يمكن القول- دون مبالغة شديدة- إن **إشراقات** "مكتوبة بأسلوب **اليوميات**" (١٩٩): لدينا هنا- في الواقع- " دفتر ملاحظات" جَوَّال، على نحو ما. فلنفكر في "يوميات" "جونكور" و "دي فيني"، و"أشياء مرئية " لهوجو: يصل "رامبو" بحركة المعارضة للأسلوبية القديمة إلى منتهاها الشعري؛ حركة تنحو إلى تفكيك الجملة، إلى فصم كل ما هو موجود لتتوحد فيها العناصر، والروابط، وأدوات الوصل:

موكب من الجان. فعلاً: مركبات محملة بحيوانات من خشب مذهب[٢٠٠].

أو:

خلف الحافة اليمني، خط المشارق والتقدم [٢٠١].

فالإلغاء المتكرر للفعل، والتركيب من خلال التجاور، يؤدي بالجملة إلى ألاَّ تكون- في أغلب الأحيان- إلاَّ تعداداً خالصاً وبسيطاً: في هذا الأسلوب "المفكك"، تصبح للكلمات قيمة في ذاتها، بطاقاتها الإيحائية، في حين أنها- في تركيب الجملة القديمة- ليست سوى أوتاد للفكر، الذي يسري من كلمة إلى أخرى:

هذا الجسر الخشبي، المقوس، آخر بساتين الخضروات هذا، هذه الأقنعة الملونة تحت القناديل المجلودة بالليل البارد، وحورية البحر الحمقاء ذات الثوب الصارخ، أسفل النهر، هذه الجماجم اللامعة في سهول الحُمص، والخوارق الأخرى- الريف [٢٠٢].

هكذا تجد الجملة نفسها- على ما يكتب "إيتيومبل"- "متحررةً من ضرورات التركيب" [٢٠٣]، ومتحررةً- في نفس الوقت- من مقتضيات المنطق، مادام "رامبو" لا يكتب من أجل أن نفهم فكراً مجرداً، بل ليقترح علينا انطباعات، ليجعلنا "نرى"؛ بذلك، سيكون من العبث الإصرار على تحديد "معنى "عباراته، على الأقل حسب المنطق العادي.

بالإضافة إلى هذه "المؤشرات" المتعلقة بالانطباعات أو الرؤى، فينبغي الإشارة أيضاً إلى الانفجارات الغنائية المفاجئة، واللحظات التي تنفجر فيها الجملة- بمعنىً ما- تحت وطأة دفقة شعورية عنيفة.

آه يا خَيري! يا جَمالي! أبواقٌ بغيضة أتعثر فيها أبداً! منصات جنية!
مرحَى للعمل الخارق والجسد الرائع، للمرة الأولى! [٢٠٤]

في هذه الجُمل المتقطعة- وكلها تعجبية متنافرة تقريباً- يعتقد "ريفيير" أنه يشعر بعنف "البراءة المرعبة" لـ رامبو [٢٠٥]: فالكلمات- كما يقول- "تقرقع وتتباعد وتنفصل فيما بينها تحت وطأة الظلمات الساطعة". وأظن أنه يمكن تطبيق هذه الصورة الجميلة- بدقةٍ أكبر- على الدفقة العنيفة، الفوضوية، لفردية ظافرة:

أيا نخيل! يا ماس!- حُب، قوة!- أعلَى من الأفراح والأمجاد! في جميع الحالات- في كل مكان، شيطان، إله،- فتوةُ هذا الكائن: أنا! [٢٠٦]

إن شخصية "رامبو"- هنا- تفجر كل الأُطر، وتخترق كل الحدود؛ "رامبو" الذي أصبح- بقوة التعبير- "المجوسي أو الملاك" الذي كان "فيرلين"يقول عنه:

آه سأكون هذا الذي سيكون الرب![٢٠٧]

وذلك ما يقودنا إلى التأكيد على وجود ما هو متعجرف، وقصدي، وإيكاري في هذا التحدي الذي طرحه "رامبو" على الواقع، في هذا "التدمير الكلي" للمادة وللفكر الذي تقوم به "إشراقات". ثمة هوة بين توجه "رامبو" وتوجه الصوفي الذي يدون رؤاه (بتواضع)، أو توجه العَرَّافين القدامى الذين **تلهمهم** الآلهة: فكم يبدو سلبياً توجه هؤلاء في مقابل الحيوية الخارقة الإرادية لذلك الذي عزم- منذ أن أصبح عمره خمسة عشر عاماً- على أن يكون "مؤلفاً، وخالقاً، وشاعراً" (٢٠٨).

علينا إذن أن نمنح كلمة "**فوضوية**"- هنا- كل معناها الضمني، على نحو ما سيفعل كُتاب الجيل الثاني من الرمزيين (٢٠٩): لارفض النظام القائم فحسب، بل أيضاً المطالبة بالفرد في مواجهة حالة من أشياء لا تحترم استقلاله الذاتي، وبذل الجهد- بالتالي- لاستعادة الفرد لحقوقه، سواء في المجال الاجتماعي أو المجال الأدبي. الفوضوية الهدَّامة ليست- إذن- إلاَّ مرحلة أُولى في إعادة تنظيم الكون (وهو ما يعني- بنفس القدر- الكون الشعري، أيضاً)؛ ففوضاها ليست إلاَّ ضرورة انتقالية، سابقة على إقامة نظام جديد. وينبغي أن نضيف أنه في مادة الأدب (وقد قُلتُ ذلك في مقدمتي) تستعصي الفوضوية الخالصة واللاشكل المطلق على التصور، طالما أن الفعل الأدبي يكمن في "منح شكل" إلى شيء ما، بلا وجود سابق على التعبير عنه. ولننتبه إلى أن "رامبو"- بإثارته الفوضى في الكون، وتفكيكَ القصيدة والجملة نفسها- إنما يقوم بفعل هدَّام بالتأكيد- إزاء الشعر القديم، لكنه- خلال ذلك- يقيم أُسس شعر (وشعرية) جديدة، فثمة خَلق **في نفس وقت** الهدم.

وقد سبق أن قُلت إن "رامبو" كان ينزلق- منذ عام ١٨٧١- من المستوى السلبي لـ **الرؤيا** إلى المستوى الإيجابي لـ **الخلق** الشعري (٢١٠)، ويبدو أنه قد تخلى- أكثر فأكثر، بعد عام ١٨٧٣- عن استثارة الرؤى بشكل مصطنع، وعن "الهروب من الواقع" (٢١١)، وأنه- على العكس- أراد التأثير على الواقع المتاح كمادة شعرية. ولا أعتقد- على النقيض من "ا.آدام"- أن قصيدة "شباب -٤" ترسم برنامجاً لـ **الرؤيا** مثقفاً بشكل منهجي (٢١٢)؛ فرامبو- بالأحرى- يقاوم، في هذه القصيدة، الإغواءات السهلة لل "رؤى" التي حاولت مراودته (مثل موكب الحيوانات الخرافية الذي ظهر أمام ناسِك "فلوبير")، وبث "الكبرياء" و "الهلع" فيه؛ ويؤكد فيها على قراره بـ "الشروع في العمل"، واستخدام "كافة الإمكانيات التناغمية والمعمارية" للقيام بعمل إبداعي انطلاقاً من عناصر الكون الواقعي:

لن تكون ذاكرتُك وحواسُك إلاَّ غذاءً لاندفاعتك الخلاقة(٢١٣).

وهذا المسعى الخلاق، الوجه الآخر من العُملة الفوضوية الرامبوية، هذه الإرادة في بناء عالم جديد على أنقاض الظواهر القديمة، يعلن عنه- بوضوح- في "شباب -٤":

أما العالم، فما الذي سيصبح عليه، عندما سترحل؟ على أية حال،
لا شيء من المظاهر الحالية.

إنه البُعد الثاني من "إشراقات"- العالـم "المعاد خلقه"- الذي سندرسه الآن.

٢) العالـم المعاد خلقه

لا يتعلق الأمر- هنا- بالقيام باستدراكٍ ما لصالح قصيدة أو أُخرى، حيث يعثر النقاد- ليس بلا عزاء- على وحدةٍ ما في البنية، وترابطٍ ما في الفكر(٢١٤)، بل حتـى علـى طـرق تنبـع مـن أسلوبية مختبرة: هذا ما يتحقق في قصيدة "رحيل" (٢١٥)- حيث يعجب "م- فونتين" بـ "أية مهـارة "يلعـب "رامبو" بتكرار الكلمات ("ضوضاءات" و "رؤى")، ويبدأ كُلاً من فقراته الثلاث بنفـس التـركيب الإعرابي، ونفس المفعول الذي ينتهي بـ "u" (٢١٦). ملاحظات كهذه لا تفتقـر إلى التـبرير، خاصـةً إذا ما وافقنا على أن "إشراقات" قد أُلفت على فترات متباعدة في الوقت إلى حدٍ ما، بمـا يمكـن لهـا أن تعكس مفاهيم جمالية شديدة الاختلاف. لكن علينا أن نضيف- على الفور- أن القصائد المعنية، مهما كانت إغراءاتها بالنسبة للمدافعـين عـن الجماليـات "الامتثاليـة" (٢١٧)- ليسـت "منطقيـةً" بدرجـة كافية، ولا "فنية" بمـا يكفـي لأن تخـرج علـى مجمـل الديـوان؛ إذ تتوفـر علـى نقـاط مشـتركة مـع الـ"إشراقات" الأخرى، بأكثر مما مع الشعر الأكاديمي: فعلى العكس من ذلـك، سـيتفكك الديـوان إذا ما تخلى- في بعض مقاطعه- عـن المفهـوم الشـعري الـذي صـدر عنـه. فالـتركيز، والصياغـات المقتضبة في قصيدة "رحيل"، وتوقفها المفاجئ على كلمتين أحاديتي المقطع، كل هذا يحمـل علامـة "رامبو" الخاصة- وأي صاحب أسلوب سيجرؤ على أن يكتب "نـال مـا يكفـي Assez eu"، وأن يربط بين "العاطفة والصخب الجديدين"؟

هناك- حقاً- نمط في الرؤية والتعبير خاص برامبو؛ وبعبارة أخرى، عالـم شعري يُبنَى **عبر ومن خلال**- (كي نتكلم على طريقة "بودلير") (٢١٨)- فوضى أشعاره. والعالـم الرامبوي- الذي يفرض علينا وجوده على هذا النحو- لا يمكن، بطبيعة الحال، رغم هذا، وصفه بطريقة سلبية خالصة؛ إنـه ليس عالمنا العادي فحسب، المفكك إلى عناصره المشوشة؛ إنه يحمل- حقاً- علامة عبقرية خالقه.

ما يدهشنا- بدايةً- في "عالـم" رامبو هو فائض الحياة، والثراء، والحيوية المذهلة. وإذا ما قارنـا "إبداعاته" للمشاهد الطبيعية- على سبيل المثـال- بإبداعـات كُتـاب سـابقين ("بودلـير" في "الحُلـم الباريسي"، و"بو" في "أملاك" آرنهايم)، لرأينا أنه بدلاً من الاستـمتاعٍ بخنـم بجمـال منتظـم ثـابت، و"تماثلية غامضة واحتفالية"، حيث لا يمكن أن نلمـح "حصـاةً واحـدةً تائهـة"(٢١٩)، وحيـث يصـل "بودلير" إلى حد نفيٍ "النبات غير المنتظم" (٢٢٠)، فإن "رامبو" الفياض بالحيوية، ينادي جميع أشكال الوجود، لا ينفي شيئاً، ولا يختار شيئاً. إنه لا يبني بالإلغاء، بل بالترحيب بأكـبر قـدر مـن العنـاصر الممكنة، فيدعم هذه المؤثرات بـ "نكهة ضارية" (٢٢١)- (في قصيـدة "مـدن" مثـلاً (٢٢٢)- بكـل الأزمنـة وكل البلاد .

السمة الأُولى للعالم الرامبوي- إذن- هي رحابته الرائعة (وهي نتيجة طبيعية لفوضويته): متحررةً من الزمان والمكان، ومن كل ما يحدد، يمكن للروح الشعرية أن تنطلق عبر أثير بلا تخوم، وتحتضن الكواكب في امتدادها وفي تطورها- أن تلتقط الجَمال في أشكاله الأكثر مفاجأة، والأكثر عنفاً :

> هذا الوثن، ذو العينين السوداوين والعُرف الأصفر، دون أهل ولا حاشية، والأكثر نبلاً من الخرافة المكسيكية والفلمندية: مجاله اللازورد والخضرة الوقحان، يركض على شواطئ منحتها أمواجٌ بلا مراكب أسماء يونانية، وسلافية، وسلتية بشكل طبيعي [٢٢٣].

إن حيوية "رامبو" وسلوكه الغازي يضعانه أبعد بكثير من "بودلير": من المدهش أن نرى "بودلير"- مثلاً- يحاول الهروب خارج "الزمن"، وفقدان معرفته في شعور عذب باللانهائى [٢٢٤]، فيما يبحث "رامبو" عن السيطرة على "الزمن"، عن السيادة عليه من أعلى ليمسك بكل تلاحقاته تحت بصره. وحيث بودلير "يطيل الساعات" في حلم يقظة بطيء [٢٢٥]، يختصرها "رامبو" إلى حد أن يحتضن، بلمحة واحدة، زمن الإنسانية كله: "ألمانيا تستعد للأقمار، الصحارى التترية تستنير، والتمردات القديمة تصطخب في قلب الامبراطورية السماوية..."[٢٢٦]. إنها- إلى حدٍّ ما- رؤية ما هوجوية، لكن مع "دمج" يقلص أوسع المشاهد إلى أبعاد قصيدة نثر موجزة.

لا يجهد "رامبو" نفسه- إذن- في "الهروب" إلى خارج الواقع، بل في اقتناص الواقع في تعدديته، ومنح التحقق الشعري لكل الممكنات. فتكرار كلمة من قبيل "كل"- في مؤلفاته- هو أمر دال في هذا الصدد: "قابلتُ كلَّ نساء الرسامين القدامى" [٢٢٧]، "كُل الأساطير تتطور"[٢٢٨]، " إنتاج ... كُل روائع المعمار الكلاسيكي" [٢٢٩]، "كائنات بكل السمات وسط كل المظاهر" [٢٣٠]، "كل القتلة وكل المعارك" [٢٣١]، "كل الإمكانيات التناغمية والمعمارية" [٢٣٢]. وأكثر العناصر تباعداً، وأكثرها تناقضاً- حتّى- ستجتمع معاً، "نار الجمر والزَّبد" [٢٣٣]، البحر والسماء [٢٣٤]،والملموس والمجرد[٢٣٥]. وندرك أن إلغاء كل ما يحدد يصل برامبو- أيضاً- إلى إلغاء حدود الشخصية: ألم يقُل في "فصل في الجحيم" إنه حدث له أن حلم بـ "حيوات أُخرى متعددة" لكل كائن[٢٣٦]؟ من هنا تكمن هذه الهيولانية لدي "رامبو"، وهذا الفيض من الذكريات الخيالية التي أحياناً ما تجعل التحقق من الذكريات الواقعية أمراً بالغ الصعوبة. ومثل "بودلير"، يستدعي "رامبو" "حيوات "سابقة[٢٣٧]؛ لكن يحدث أن تكون إحدى هذه الحيوات أكثر ثراءً من الأخريات إلى حدٍّ أن تبدو تكثيفاً لوجودات عدة[٢٣٨]. وفي آن آخر، تتعدد شخصية "رامبو" في الحاضر:

> أنا القديسُ، المُصلّي على الشُّرفة ...

أنا العالِمُ ذُو المقعد القاتـم...

أنا مشّاء الدرب الطويل... (٢٣٩)

فداخله غليان من الإمكانيات، لا الإنسانية فحسب، بل أيضـاً الحيوانيـة: والشـاهد هـذه القصيـدة الغريبة "حضيض" (التي تحل- في المخطوط- محل هذا العنوان الآخر: تحولات(٢٤٠))، حيث يطور "رامبو" موضوعاً يبدو أنه يسيطر عليه (٢٤١). وليس ضروريّاً- في هذا الصـدد- الحديـث عـن تحـول الأشـياء. ويمكننـا- بشـكل أصـح- أن نتذكـر أن "بودلـير" يشـير إلى الانسـكاب خــارج الشخصية، باعتباره من المؤثرات الممكنة للحشيش:

> يحدث أحياناً أن تختفي الذاتية وأن تتطور الموضوعية- التي تمثل هدف الشعراء الحلوليين* في داخلكــم- بشـكل لا طبيعـي، إلى حـد أن تـأمل الأشـياء الخارجيـة يدفعكـم إلى نسـيان وجودكـم الخــاص، وإلى الذوبــان السريع فيها... (٢٤٢)

علينا أن نرى جيداً- رغم هذا- أن الأمر لا يتعلق، في حالة "رامبو"، بتشتت، وانعدام للكـائن في عالـم متسع إلى مالانهاية- (كما يفترض "رولان دى رونيفيل" عند تفسيره لـ "أنا الآخـر"(٢٤٣) في الـ "باجافاد جيتا "**) (٢٤٤). إنه- على العكس- العالـم الذي يعيده "رامبو" إلى ذاتـه، ويكثفـه في قصائده بجهد هائل في التركيب. وعلينا دائماً العودة إلى هذا البُعد الفعال والقصدى لدى شـاعر يبدو أنه اعتبر مهمته أن يحقق أمنية "نرفال": "قيادة حُلمي الأبدي لا الخضوع له"(٢٤٥).

ولن نفهم شيئاً من "رامبو" طالما أننا نجهل طابع **التركيبي**- بصـورة جوهريـة- والفعـال بحدة. فـ"فوضى" قصائده لاينبغي أن تجعلنا ننسى بأي تركيز وأيـة مفاجـأة خاطفـة تفـرض نفسـها هـذه الـ"إشراقات" بتسميتها الصائبة تماماً (٢٤٦). فكل قصيــدة- في إيجازهـا- نقطـة إشـعاعية، وبرقهـا- حسـب تعبـير "فالـيري"- "يرسـل ومضـات نحـو نظـام آخـر أو "عالــم" لايمكـن لنــور دائــم أن يضيئه"(٢٤٧). برق لن يستطيع أي نثر وصفي أو استطرادي أن يجعله ينبثـق. فهـذه "الإشـراقة"، مـا أبعدَها عن عمل الموزاييك الدءوب الذي وصفه "دلاهاي" الطيب! فرامبو- وفقاً له-

> يستخدم- بالأحرى- الأشـياء الواقعيـة الـتي عرفهـا، لكنـه كثـيراً مـا يفصلها عن الكل المختبر، ويقسمها إلى أجزاء يمكن استخدامها في معــنىً

* **الحلولية** Panthéisme : مذهب يرى أن الله والطبيعة شيء واحد، وأن الكون المادي والإنســان ليسـا إلا مظهرين للذات الإلهية.

** **أغنية السيد**، هي قصيدة فلسفية ضمن الملحمة الكبرى "ماهابهاراتـا" الهندية، والنـص الرئيسـي مـن "فيدانتـا"، حيث يعرض الإله "كريشنا" -على "آرجونا" -نظرية الفعل. وتمثل "أغنية السيد" أحـد النصـوص الفلسـفية الهنديـة الأساسية.

جديد، ويوفق بين التفاصيل التي كانت شديدة البُعد، في الواقع، ويوحد بينها، وينزع عن فاعلٍ ما صفته ليمنحها إلى آخر، إلخ ... [٢٤٨]

نرى- هنا- كيف يمكن، انطلاقاً من ملاحظات صائبة (وربما من اعترافات أدلى بها "رامبو" نفسه)- تكوين فكرة خاطئة تماماً عن الطريقة التي "تتبلور" بها قصيدة؛ والدليل أن جملة "دلاهاي" تقود "م. فونتين" إلى الحديث- بعد ذكرها- عن "جهد تحليلي غير مسبوق"[٢٤٩]، مناقض تماماً للحقيقة. وإذا ما عدنا مرةً أخرى إلى "شباب- ٤"، وهو نص أساسي يلخص فيه "رامبو"- بشكل ما- طموحاته الأبدية، ويعلن "لن تكون ذاكرتُك وحواسك إلاَّ غذاءً لاندفاعاتك الخلاقة" [٢٥٠]، فسنتفق- بالتأكيد- على أن الكاتب مجبر تماماً على أن يستمد من الواقع- عن طريق الحواس والذاكرة- العناصر التي "يغذي" بها قصائده [٢٥١]؛ لكننا سنتفهم- بشكل أفضل- عدم لجوء "رامبو" إلى صنع عالم "مجهول" بشكل مصطنع، بمزق من "المعلوم"، متقطع على نحو عشوائي، لتصبح (المزق) عصيةً على التعرف عليها: بتعبير آخر، لا يتعلق الأمر- على وجه الإطلاق- بجهد تحليلي، بل- على العكس- بحدوس تركيبية أساساً: فنقطة الإنطلاق هي "الدفقة المبدعة".

لا يهم كثيراً- إذن- أن نعلم، مثلاً، أن موكب السيرك الموصوف في قصيدة "أخاديد" مصدره السيرك الأمريكي الذي أتى إلى شارلفيل عام ١٨٦٨[٢٥٢]، أو السيرك الذي رآه "رامبو" بصحبة "فيرلين"، وهو يتوجه إلى سان- جيل عام ١٨٧٢[٢٥٣]؛ وهنا يمدنا العنوان- كما يحدث مراراً عند "رامبو"- بنقطة الانطلاق: فكلمة ornières rapides لاتستدعي إلى الذهن - مثلما يحدث في أغلب الأحيان- كلمة "أخاديد"، والانغراز، بل أثر عجلات العربات المندفعة بأقصى سرعة[٢٥٤]؛ وحول هذه الفكرة تتجمع عناصر "موكب الجن"، وسرعته- ("ركض هائل")- تؤكد على التأثير الفانتازي: وهو ما يفسر الظهور المفاجئ- في النهاية- لـ "نعوش" المحمولة" عدْواً"، في تناقض مع بطئها التقليدي المهيب. ولا يفتقر إلى الفائدة- في هذا الصدد- أن نتذكر الرؤية الكابوسية التي وصفها "فيرلين" تحت عنوان "عربة موتى في حالة ركض"، في "مذكرات أرمل".

ومن الضروري أن نرى أن التركيب الشعري- عند "رامبو"- ليس خطِّياً وتعاقبياً، لكنه- على العكس- تركيبي، بل "تراكمي"؛ إنه نوع من البَلْورة التي تجتذب- حول النواة الأساسية- عدداً من العناصر. وإذا ما وضعنا في الاعتبار التنوع القصدي للعناصر المتراكمة على هذا النحو، فيمكننا تفسير تنوع التأويلات التي تثيرها بعض القصائد، على سبيل المثال "بعد الطوفان"[٢٥٥]؛ لكن لا ينبغي أن يغيب عن بالنا- مادمت أتخذ هذه القصيدة كمثال- أن ثمة "بَلْورة" حول كلمة "طوفان" المطروحة- هنا- في كل تعقيداتها الخاصة بالتلقي: معنى ميتافيزيقي (هو موضوع الماء، والجريان الذي نراه يمتد من خلال استدعاء البحر، والدم، واللبن، الذين يسيلون، والقنادس التي

تبني- على حافة المياه؛ فرامبو لا يجهل ذلك، وهو القارئ النهم لكتب الرحلات، والحانات، والبيت "الذي ما يزال يرشح ماء")، ومعنى أخلاقي، توراتي، يتضح- بعد أن كان كامناً في البداية- على ضوء تطور فكرة "حضارة" (تنتشر آلاتها من البيانو وفنادقها، حتى "الألب" وليل القطب)، سيتخذ كل قوته خلال المقطع الكبير، الذي يحاول فيه الساحر المبتدئ، المسمى "إيتومبل": "ترتيل تعاويذ لتطهير كبير جديد"(٢٥٦):

فلتنبجس، أيها المستنقع، ولتتدحرج أيها الزَّبد على الجسر وفوق الغابة- أيتها الملاءات السوداء والأراغن، يا بروق ويارعود انهضي وتدحرجي،- أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكملي الطوافين.

ثمة- إذن- وحدة مفهوم بأكثر من وجود وحدة شكلية- (رغم أن "رامبو" لايرفض- منهجياً- هذه الوحدة الشكلية) (٢٥٧).

وجهد التركيب أكثر إثارة للدهشة، إلى حد أنه يدمج وقائع بالغة التباعد ليجعل منها كتلةً لا يمكن تفكيكها: في "بربري"، حيث تمتزج المتنافرات، العنف والرقة، النار والثلج؛ وفي "جنية"، حيث يستخدم رامبو "الإمكانيات التناغمية"(٢٥٨) لعدة موضوعات يركبها- بشكل ما- أوركسترالياً: قصيدة قصيرة لكنها كثيفة وإيحائية بشكل غير عادي، حيث "تتواطأ" موضوعات الظل والضوء ("من أجل هيلين تضافرت الأنساغ الزخرفية في الظلال العذراء والالتماعات الساجية في صمت النجوم"(٢٥٩))، الحر والبرد، الصمت والصخب، ورغم تنوع الإيحاءات المترابطة بهذه الطريقة- تظل وحدة الإنطباع شديدة المتانة؛ وحدة الإنطباع بـ" عالم جني" أسطورى وكهنوتي، يستدعي جماله وصفاؤه المافوق إنساني- في مكان ما في أعماقنا- "هيروديا ذات النظرة الماسية الصافية" (٢٦٠).

ويفترض "ا.آدام" احتمال أن يكون "رامبو" قد استلهم قصيدة "جنيِّة" من مشهد للرقص (مثل قصيدة "كائن جميل")(٢٦١). ونحن نعلم أية مكانة يحتلها المسرح، والمشهد في كافة أشكاله، في "إشراقات" (٢٦٢): إنها- دائماً- مسألة ممثلين مسرحيين(٢٦٣)، و"مشاهد"(٢٦٤) وديكورات(٢٦٥)؛ والواقع أنني أعتقد أنه بالتعمق في الدراسة في هذا الطريق، سنلاحظ أن عدداً لا بأس به من الرؤى "فوق الطبيعية" أو الجنِّية التي وصفها "رامبو"، يمكن أن نكتشف أصلها في العروض التي شاهدها في باريس أو لندن(٢٦٦) (تبدو لي قصيدة "أزهار"- على سبيل المثال- الانتقالة الرفيعة لا للمشهد فحسب، بل لصالة المسرح: "مقعد ذهبي"، "حبال من حرير"، "غازات رمادية"، "قطيفة خضراء"، و"اسطوانات (نجف؟) من كريستال") (٢٦٧). وبالنسبة لخيال طفل، فالمشهد- بالتأكيد- هو المكان المفضل لعالم الجن: "عبره نصل إلى الخيالي، وموقعه موجود خارج عالمنا، وتعدد الديكورات المحتملة يفتح إمكانيات بلا حصر"، كما يكتب "إيتيومبل" عن حق تام(٢٦٨). يتمثل فن

"رامبو"- إذن- في أنه عرف كيف يحافظ على دهشته الطفولية من العمل الذهني المجدب للكبار، الذي يقتل السحر بمساعدة "المفاهيم". لكن تنبغي الإشارة، بشكل خاص، إلى مَدَى تجاوب سحر المسرح- الذي يجمع عناصر غريبة، وخيالية، ومتغربة، ترتبط معاً على خشبة المسرح، وتحت أضواء الكشافات، كرؤية مضاءة بكثافة، لكننا نعرف أنها مؤقتة وهاربة تماماً- مع البُعد الفجائي والتركيبي لـ "رؤى" رامبو: "حلم باهر خاطف"، مثلما يقول هو نفسه(٢٦٩)، "إشراقة" تنبثق أمامنا بقوة- لكن لوقت بالغ القصر (أكدت فيما سبق على سمة عدم استقرار هذه الرؤى) (٢٧٠)، مشهد جني، عناصره متأهبة دائماً للانفلات، فلا يمسكها معاً إلا بإرادة الشاعر الذي يقبض عليها- إذا جاز القول- تحت كشافه(٢٧١). وانطلاقاً من ذلك، يمكننا أن نوافق على أن "رامبو" يسعى إلى استخدام هذا "السحر البورجوازي" الذي يكمن في الكوميديا(٢٧٢) فيما يتخطاه: ومثلما تدخل الخوارق- التي رآها في المسرح- إلى عمله كوقائع جديدة وأكثر إبهاراً، فسنرى الواقع- بالمثل، بدوره- يتخذ مظهر الخوارق المسرحية. هكذا يمكننا أن نرى في "استعراض"(٢٧٣) و"مدن-١"(٢٧٤) **مونتاجاً** مدهشاً للذكريات الحقيقية. وبشكل خاص، غالباً ما يتم تقديم المشهد كديكور مسرح، حيث المستويات المختلفة مرتبة في أعلى لا في العمق: يمكن رؤية "بحيرة تصعد" على ديكور، مثلما يلاحظ "إتيومبل"(٢٧٥)؛ إنه يتوافق مع ما **نراه** في المسرح، لا ما **نعرف** عن المشهد. وبالمثل، عندما يظهر البحر "فوق مستوى **أعلى المرتفعات** البحرية"(٢٧٦).

تكمن المقدرة الفائقة- هنا- في "نزع العقلنة" عن الرؤية. فرامبو، الذي ما تزال ملكات الطفولة لديه في عنفوانها، يمتلك هذه الموهبة الرائعة في القدرة على نسيان كل ما يعرف، وكل المفاهيم التي تعلمها، والتي قد تدخل بين عينيه واللوحة التي يقدمها له الواقع. ونعلم أنه في شارلفيل كان يهتف- إذا ما صدقنا "دلاهاي": "ياله من عمل! لابد من تقويضه كله، لابد من محوه كله من رأسي!"، وأنه كان يحسد الطفل "المهجور في ركن من إحدى المنارات، وقد شب كيفما اتفق، وبلغ سن الرجولة، دون أن يغرس المعلمون أو الأسرة فكرةً واحدة في ذهنه: جديد، نظيف، بلا مبادئ ولا مفاهيم..." (٢٧٧). ويلقي أيضاً- عن عمد- بنظرة جديدة على الأشياء، ويحترم "الأوهام البصرية التي تقوم بها نظرتنا الأولى"، مثل الانطباعيين، الذين تحدث عنهم "بروست"(٢٧٨). وقد حاولت- في موضع آخر- أن أبين أن غرابة عالم يندمج فيه البحر والسماء(٢٧٩)، ولم يعد العقل يتدخل فيه أبداً لإقامة خطوط التحديد بين العناصر، إنما تأتي- في جانب منها- من هذه الرؤية "الانطباعية" لرامبو(٢٨٠). وسواء تعرض لتأثير التشكيليين الإنطباعيين أم لا، فإن "رامبو" يقدم لنا- على أية حال، مثلهم- عالماً "أُعيد خلقه": إن شعره بنائي، لا بمعنى أنه ينسق وينظم ويطوع عناصره على مستويات مختلفة، لكن بمعنى أنه يراكمها، ويدخلها- عنوةً- الواحد في الآخر، ليقدم لنا "رؤيةً" مباشرة وتركيبية وليس وصفاً تعاقبياً- "لقطة" في كتلة هذه العناصر المتنوعة، مثلما يتداخل البحر والأرض(٢٨١)، وتجد القنوات نفسها "مشنوقةً خلف

الشاليهات"[٢٨٢].

"إنه عالم أعيد بناؤه. وهو ليس عالماً متخيلاً ومختلَقاً"، على ما يكتب- عن حق، تماماً- "روشون"، مؤكداً إلى أي مدًى - أمام انسيابات وشفافيات الرؤى الحُلمية في "أوريليا"، مثلاً- تملك رؤى "مدن" و"رأس بحري" و "متروبوليتان"، "كثافة المادة ونبرة الواقع"[٢٨٣]. ومن السهل تبيان كل ماتدين به "إشراقات" إلى لندن أو غابات الآردن، ومن المحتمل تماماً أن قصيدة "تصوف" قد استلهمها رامبو - على ما يفترض "أ.دوتيل"- من منحدر سكك حديدية[٢٨٤]. وهو ما لايمنع أن في "إعادة التكوين" هذه للواقع، في هذه الرؤية التركيبية والتلسكوبية للعالم، ثمة شيئاً ذاتياً للغاية وإبداعيًّا. فرامبو يقود رؤيته ولا يخضع لها. وعندما يختار زوايا للرؤية غير متوقعة، عندما يقترب ويخلط المستويات المختلفة، فإنني أُشبهه- عن طيب خاطر- بمصوري السينما الذين يطرحون علينا رؤيةً جديدة للعالم. وسواء ما إذا كان مسرحاً أم سينما، فالأمر يتعلق- دائماً- بعالم أكثر حقيقية من الحقيقي، في آن، وأقل صلابة، وأقل ثباتاً، "إشراقة" ساطعة، لكنها غير مستمرة.

وأؤكد- هنا، عن قصد، مرةً أخرى- على **آنيَّة** الشعر الرامبوي؛ وهي كلمة تلائم، في آن، الاندغام الإعجازي الذي جعل (شعره) يستمر على مدى قرون كاملة، كما رأينا ذلك في لحظة من الحاضر (الحاضر هو زمن "رامبو" المفضل"[٢٨٥])، وإيجاز الرؤية، التي تتسم بالكثافة والانخطاف. والواقع أن هذه الخصائص المتمثلة في الاختصار والكثافة والإيجاز هي ثوابت قصيدة النثر، إلى حد أنها وحدها تكفي- تقريباً- لتحديدها. ولأول مرة- مع "رامبو"- تنفصل قصيدة النثر عن النثر بطريقة لاسبيل إلى تغييرها. ولن نستطيع أن نلتقط من قصائد النثر- في "إشراقات"- كلمة واحدة بلا فائدة، ولا أيضاً كلمة تعليق أو توضيح. ما من شائبة ولا ابتذال، كأن ما يقدَّم لا الشعر فحسب، بل النثر "المتعدد": الكل ضروري، مفعم بالنسغ، ثري بالجوهر والإيحاء. ما من مرة تطول فيها القصيدة لتملأ إطاراً محدداً سلفاً: ستختزل- مع ذلك- في "جُملة" واحدة. وفي جميع الحالات، تصل الكثافة والتركيز إلى حد أننا لا نستطيع الموافقة- مطلقاً- على حُكم الإدانة الذي أصدره "ماكس جاكوب": "القصيدة هي شئ مبني وليس واجهة محل صائغ. ورامبو هو واجهة الصائغ، وليس الجوهرة: قصيدة النثر هي الجوهرة"[٢٨٦]. فأن تكون قصيدة النثر- بالنسبة للبارناسيين، مثلاً- جوهرة (مصقولةً ومتقنةً بعناية فائقة)، فهو ما أوافق عليه تماماً؛ لكن القصيدة الرامبوية ليست الجوهرة، ولا الواجهة في حالة فوضى: إنها الماسة النقية ("نثر من ماس"، كما قال "فيرلين")، التي تتركز فيها روعة النهار.

وعلينا أن نضيف إن أعمال "رامبو"- بقدر ما هي ليست بفوضى وتشتت- فهي ليست

التطبيق الصارم لـ "نظام" بنائي يسمح بالعثور- في كل قصيدة- على نفس المخطط، مثلما أكد مؤخراً "جـ.جينو"[٢٨٧]. فهذه المرة، لم يعد الأمر يتعلق بواجهة صائغ، بل ببقالة مرتبة جيداً: الدرج A للأسود، والسخونة، والخمول، والجُبن الجريير(!)؛ والدرج E، للأبيض، والماء، وكل ما هو مدهش ومؤنث، إلخ ... فلنقل- فحسب- إن من المدهش أن يريد أحد العثور، بأي ثمن، في كل قصيدة من "إشراقات"، على "جدلية الجُمل الخمس"، عندما نرى تنوع موضوعاتها وبنياتها (لا وجه للمقارنة بينها وبين مقاطع "أ. برتران" السبعة). وإذا ما كانت عقلية "رامبو"- بطبيعتها- تركيبية، فلا يعني ذلك أنه أعد كل شعره "انطلاقاً من مخطط جدلي في التوافقات والتعادلات الرمزية" [٢٨٨]؛ بل إن شعره- بالأحرى- يسعى إلى القبض على الواقعي في كُلّيته، وأن يصنع تركيبةً من عناصره المتعددة في قصائد شديدة الكثافة والتعقيد في آن- ومن هنا، يكشف "رامبو" عن نزوع أساسي إلى الرمزية[٢٨٩].

يتبقى لنا أن نرى كيف أن إرادة التركيب والتركيز هذه- عند تطبيقها على لغة النثر- تجعل منها أداةً جديدة، وتشحنها- إذا شئنا- بطاقة شعرية كامنة، مجهولة حتى ذلك الحين.

خلق لغة شعرية

يشير لنا "رامبو" نفسه إلى الطريق بإصبعه: "هذه اللغة (على ما يقول عام ١٨٧١، عن اللغة الشعرية) ستكون من الروح إلى الروح، تلخص كل شيء، الروائح والأصوات والألوان، والفكر الذي يعلَق بالفكر ويجتذبه"[٢٩٠]. ومن هذه الكلمات، نرى أي شاغل تركيبي يسود- بدءاً من نقطة الانطلاق- محاولته لخلق لغة شعرية جديدة، سيجد فيها الواقعي نفسه محاصراً وملخَّصاً، إلى حد أنها ستنحو إلى أن تصبح في قمة الاكتمال؛ "لغة عالمية"[٢٩١]. و "رامبو" الذي يستلهم "بودلير" بشكل واضح ("الروائح، والألوان والأصوات تتجاوب")، سيبذل قصارى جهده- كما نعتقد- لخلق كلمة شعرية بالغة الثراء، تمتزج فيها كل عناصر الواقع:

في وحدة غامضة وعميقة

وعندما نقرأ- بعد هذا- الأسطر التي يخصصها، في "فصل في الجحيم"، لمحاولته "خيمياء الكلمة"، نرى مشروع الرائي يتقلص بغرابة:

كنتُ أخترع لون الحروف المتحركة !A- أسود، E أبيض، I أحمر، O
أزرق، U أخضر.- كنت أضبط شكل كل حرف ساكن وحركته، و،

بإيقاعات غريزية، كنتُ أزهو باختراع كلمة شعرية تناسب، ذات يوم أو آخر، كلَّ المعاني. واحتفظت لنفسي بالتفسير[٢٩٢].

أينبغي أن نعتقد- إذن- أن "رامبو" قد اقتصر على بحث "التوزيع الموسيقي اللفظي"، مثلما سيفعل فيما بعد "رينيه غيل" [٢٩٣]، وتنظيم ألحان كورس الحروف المتحركة التي يرتبط كلٌّ منها بلون، بصوت، بشعور ما ؟ الواقع أنه- رغم الأبحاث التي جرت في هذا المجال- فلم يتم التمكن- أبداً- من التوصل إلى التوافقات المشار إليها في سوناتا "حروف متحركة"[٢٩٤]: في هذا الصدد، سيكون النثر أكثر إحباطاً- أيضاً- من الشعر؛ وثمة سبب وجيه لذلك: فرامبو- عندما يذكر في "خيمياء الكلمة" حكاية" إحدى جنوناته "- فإنه يتحدث بإحباط عن محاولاته السابقة، دون أن تكون لديه- بالتأكيد- النية في القيام بمحاولات جديدة في نفس الاتجاه. والقصائد التي سيكتبها فيما بعد (أي غالبية "إشراقات" تقريباً) لا تكشف- وهو ما نستطيع أن نتوقعه- عن أى انشغال بـ"لون الحروف المتحركة". وذلك من حسن الحظ، إذ إن "رامبو" كان سيتقلص إلى حركات أكروباتية عقيمة للكفاح ضد هذا "الانحراف "للغة الفرنسية، الذي يتحدث عنه" مالارميه"[٢٩٥]، والذي يجعل- مثلاً- حرف "I" غير موجود في كلمة **أحمر**، أو "O" في كلمة **أزرق**، و "U" في كلمة **أخضر**...

والأكثر إمتاعاً أن نتساءل إلى أي مدًى تحقق "إشراقات" هذه اللغة التي "تلخص كل شيء، الروائح والأصوات والألوان"، التي يتحدث عنها "خطاب الرائي". إن التداعيات التلقائية- التي استعار "رامبو" فكرتها، بالتأكيد، من "بودلير"[٢٩٦]- ليست تداعيات عشوائية، إلى هذا الحد أو ذاك- عن انطباعات ناشئة من أحاسيس مختلفة (تداعيات ربما استطاع "رامبو" العثور عليها، بعد "بودلير"، لدى مؤلفين يعرفهم جيداً، مثل "روسو"[٢٩٧] و "فرجيل"[٢٩٨]، وقد سبق لدواوين "فيرلين" الأولى أن قدمت عدة أمثلة منها[٢٩٩])؛ فهي (الـ "إشراقات")- في أساسها- جهد للوصول، حسبما يكتب "جـ.بلان"، إلى النقطة التي منها "لا تأتي الحواس بشواهد متراصة، لكنها تُنتج- بلا جهد- وحدة منظور للموضوع"[٣٠٠]. إنه نسق في التركيب- إذن- يستخدمه "رامبو" بالطريقة الأكثر تركيبية، أعني بالاستخدام المنهجي للاستعارة، لا للتشبيه، التي تدمج- في واقعة واحدة فحسب- الواقعتين المذكورتين. وقد قدَّم "إيتيومبل" و"ياسو جوكلير" عدة أمثلة- وبشكل كاف- على هذه الاستعارات المتداعية (التي تنبثق في كل سطر)- لـذا، فلا يفيد أن نكرر نفس العمل[٣٠١]. وعلينا- فحسب- ملاحظة حدة وحيوية التعبيرات، مثل: "إنه يدق جرساً من نار وردية في السحب"[٣٠٢]، و "دوائر موسيقي صماء"[٣٠٣]، و "عطور أرجوانية لشمس القُطبين"[٣٠٤]. فعالم "رامبو"- كما يكتب "إيتيومبل"- "يفرض نفسه بقوة الإدراكات الحسية الظاهرة، ويعرض نفسه لكل المعاني- في آن- لا بالقصور الذاتي للصور المنقوشة"[٣٠٥]. فالأمر

يتعلق- فعلاً- بعالـم يُعاد خلقُه، من خلال تداعيات غير متوقعة، وغريبة (أحياناً مـا تقبـل التفسـير انطلاقاً من الأشياء الواقعية، لكن ليس دائماً) [٣٠٦]، وتمنحنا الشـعور بـالجديد والمجهـول. وهكـذا، فإن "رامبو"- الذي كان يلوم الشعراء الفرنسيين بشراسة على زهورهم وزنابقهم الأبدية:

من غاباتكم ومن مراعيكم،

أيها المصورون الوديعون للغاية،

النباتات متنوعة فيما يشبه

تقريباً سدادات دورق! [٣٠٧]

لـم يخترع، في الحقيقـة، "زهـوراً جديـدة" [٣٠٨]، بحصر المعنـى، في "إشـراقات". لكـن الانطبـاع- بزهـور جديـدة، مجهولـة- تمنحه التداعيـات غـير المتوقعـة لكلمـات تسـتدعي "الغـائب مـن الباقات" [٣٠٩]، و"أزهار حلم تـدق، تنفجر، تضـيء" [٣١٠]، و"أزهـار سـحرية كـانت تطـن" [٣١١]، و"أضاميم من أزهار كبيرة، مثل أذرعتنا ورؤوسنا، تخور" [٣١٢]، و "أزهار دافئة" [٣١٣]. ومن الشائق أن نلاحظ- في هذا الصدد- أن "رامبو" الذي طالب الشاعر- عام ١٨٧١- باختراع:

أزهار من أحجار تقريباً،- شهيرة! [٣١٤]

مُدمجاً بذلك- مثـل "بودلـير"- النبـاتي بـالمعدني [٣١٥]، يجمـع- هـو، أيضـاً- الجواهـر بالأزهـار في "إشراقات"، لكن مع فارق أن ما يحدث لدى "بودلير" هو أن الواحدة والأخرى- التي نُفخت فيها الحياة- تنظر وتتحدث:

آه! الأحجار الكريمة المختبئة،- الأزهار التي كانت تنظر [٣١٦].

نظرت الأحجار... كـان المشـروع الأول، في الممـر الممتلـئ بالتماعـات غامضة وشاحبة، زهرةٌ تبوح لي باسمها [٣١٧].

وذلك ما يقودنا إلى الحديث عن "إحيائية" رامبو. ففي شعره، ثـمة حقاً:

لغة الأزهار والأشياء الصامتة [٣١٨]

لا كنسق في الأسلوب فحسب- كما يبدو- لكن، أيضاً، كنتيجة إيمـان عميـق بالحيـاة الموضوعيـة للأشياء (الشبيه بـ "فيثاغورية" هوجو أو نرفال: "روح صافية تنمـو تحـت قشـرة الأحجـار" [٣١٩]). وسيحدثنا "رامبـو" عـن "انفجـارات إتنـا الرخـوة" [٣٢٠]، عـن "الزهـور الشرسـة" [٣٢١] و "العطـور المتلاشية" [٣٢٢]. وتحت سن قلمه، ستعثر الأشياء الجـامدة علـى روح، وتستعيد الحيـاة والحركـة: الأحجار الكريمة تختبئ، والمنافذ "تهـدر متناغمـة"، والسـماء "تنثـني وتـتراجع، وتهبـط" [٣٢٣]: كـل

الكون متحول ويصبح ذا روح.

وامتزاج الملموس والمجرد - عدا ذلك- دائم لدى "رامبو". وأحياناً ما يرينا مجردات في حالة حركة، "فكرة الطوفان" التي "استقرت"[٣٢٤]، والصمت "المتلاطم بشراسة"[٣٢٥]، وأحياناً ما يضع الملموس والمجرد على نفس المستوى، كما لو أنهما حقيقة واحدة: "أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكملي الطَّوَافين"[٣٢٦]، "سماء العاصفة وآيات النشوة"[٣٢٧]. وأحيانا (مثل "بودلير" عندما يتحدث عن "**سماء مأساوية**"[٣٢٨]، و "فيرلين" عن "**لازورد صموت**"[٣٢٩]، ولكن بجرأة أكبر بكثير) يمنح الكائنات المادية صفات مجردة: دواب" رشاقتها خرافية"[٣٣٠]، نظرات "تمتلئ بالمزارات"[٣٣١]. ويصل به الأمر إلى حد أن يكتب: "السور أمام السهران سلسلة نفسية متوالية من أجزاء أفاريز، وأشرطة جوية، وحوادث جيولوجية"[٣٣٢]، وكأن ورق الحائط نفسه يصبح حياً تحت عينيه .

وموقف "رامبو"- هنا- هو،في آن، موقف فنان يسعى إلى خلق تعبيرات جديدة، مكثفة وتركيبية (وهو انشغال ظاهر على امتداد "إشراقات")، وموقف مُريد لبودلير (هل يجب أن نقول موقف صوفي؟)، يرى في العالم "كُليةً مركبة لا تنقسم"[٣٣٣]. وقد رأينا أية تجاوبات يقيمها "بودلير"- باستمرار- بين المادي والروحي، بين الإنسان والبحر، بين المشهد الهولندى والمرأة التي تتوجه إليها "دعوة إلى السفر". هل يمكن أن نجد لدى "رامبو" **رمزيةً** مماثلة؟ يبدو من المستحيل أن نوافق- مع "جينو"- على أن **كل** عنصر من الواقع ذو دلالة لديه على شيء آخر، وعلى أن **كل** قصيدة لها مفتاحها القياسي ومعناها المزدوج. ولكن بين من لا يريدون أن يروا في "إشراقات" سوى فوضى للمظاهر، وصور لا تهدف إلا إلى لألأة الألوان أمام عيوننا، أولئك الذين يجعلون منها كتابةً شعرية وتجميعاً حاذقاً من كلمات جوهرية، يبدو أن ثـمة مكاناً لتفسير يأخذ بالاعتبار- بشكل أفضل- الشروط الحقيقية للإبداع الشعري، بالاستناد إلى الميل الدائم للشعر الرامبوي إلى التركيب والتركيز. ونتخيل عبر أية عملية استطاع "رامبو" التوصل إلى تكثيف مجموعة كاملة من الإيحاءات في كلمة واحدة، ليجعلها تقول أكثر بكثير مما تقول: وهو ميل طبيعي- فضلاً عن ذلك- لدى الشعراء الذين ينتهي بهم المطاف إلى خلق "رمزية" خاصة بكل منهم (يعرف الجميع بأية ظلال عاطفية يثري "فيكتور هوجو" الكلمات **أصهب، أسود، فزع**). وكي نكتفي بمثال واحد، فإن كلمة "**نخيل**" تقترن- في "إشراقات"- بأفكار التفوق، والمَلَكية المادية والروحية، من خلال استعارة- على أية حال- مألوفة [٣٣٤]: في قصيدة "ملَكية"، "رجل وامرأة رائعان"، يتقدمان وقد أصبحا ملكين "في اتجاه بساتين النخيل"[٣٣٥]. والأقل شيوعاً هو رؤية هذه الكلمة المستخدمة بطريقة تعجبية (ومقترنة بكلمة ذات رمزية قياسية، **ماس**)، متخذةً قوةً تعبيريةً بالغة إلى حد تفجر أفكار الانتصار، والمَلَكية، والحماس الغنائي بطاقة لا يمكن أن تصل إليها جملة مركبة:

أيا نخيل! يا ماس!- يا حُب، ياقُوة! - أعلَى من كُل الأفراح والأمجاد![٣٣٦]

وثمة ملحوظة أخرى هامة: فلدى كل كاتب صور يستدعي بعضُها البعض بالتبادل، وتظهر مجمعةً وهي تدور حول بعض الأفكار المسيطرة- (وهو ما يسميه "موروِن" بـ "الاستعارات الملحة"، التي يقدم- كمثال لها، لدى "مالارميه"- العلاقة "زهرة- لازورد- طفولة"، المرتبطة بفكرة الفردوس المفقود)[٣٣٧]- بحيث تحدد التداعيات ذات المظهر الاعتباطي، غالباً، الشكل العميق لشواغله الخفية: هكذا نجد لدى "رامبو" الامتزاج الحاد والمتكرر بين النار والجليد (أو النار والماء)، الذي يبدو رمزاً جيداً لنزعته في خلط العناصر المتناقضة، ولرد ثنائية المادة- بقدرة الذهن- إلى الوحدة[٣٣٨]. ولا يقل عنه غرابة الربط بين النار والطين، اللذين يبدوان مرتبطين باستدعاء المدينة الكبيرة، مثل لازمة حقيقية: "مدينة هائلة ذات سماء ملطخة بالنار والطين"[٣٣٩]. "الطين أحمر وأسود. مدينة وحشية، ليل بلا نهاية!"[٣٤٠]. والعواصم الحقيقية التي تسكع فيها (تخطر لندن ببالي، وخاصة ضبابها وأبعادها الساحقة التي أذهلت "فيرلين" و "رامبو")- بأضوائها التي يعكسها الطين، وربما أيضاً عربداتها المتوهجة[٣٤١]- تناقض الـ "**مدن**" التي يشيدها بطريقة مثالية، من الجليد والكريستال.

وإذا ما كنتُ أُلح طويلاً على القيمة التركيبية والإيحائية للمفردات الرامبوية، فذلك لأن "رامبو"، وهو يدون "رؤى" (أشكال، ألوان، حركات)، إنما ينطلق- فعلاً- من الكلمات ويمنح الكلمات الأولوية والدور الرئيسي (أكثر من المعنى العام للجملة)، طبقاً لنمط تأليف شعري خاص. وفي حين أن الكلمات- في النثر الاستدلالي- لا تعدو أن تكون أوتاداً للفكرة، التي تجري من واحدٍ إلى آخر، فإن الجملة كلها- هنا- تنتظم بطريقة تبرز بعض الكلمات الأساسية، وخاصة الأسماء، المفعمة والموحية بذاتها دون احتياج إلى أي تعليق. فعندما يكتب "رامبو":

إنه الصَّديق لا محتدماً ولا واهياً، الصديق.

إنها الحبيبة لا معذَّبةً ولا معذِّبة. الحبيبة[٣٤٢].

ألا يجعلنا ندرك أن الاسم، المستخدم في انعزال- في مفهومه الأكثر اكتمالاً- أكثر ثراءً والأكثر امتلاءً بالاحتمالات مما لو حددناه بالصفات؛ عندئذ، يصبح الاسم- أحياناً- المحور الذي تدور حوله الجملة- (من خلال عملية تكرار)- كما يحدث بالنسبة لكلمتي "صوت" و "بحر":

تعلَّقي بنا بصوتك المستحيل، صوتك! المتملِّق الوحيد لهذا اليأس الحقير[٣٤٣].

فوق مستوى أعلى الذُّرى، بحر مضطرب بالميلاد الأبدي لفينوس، محمَّل بأساطيل موسيقية، وضجيج اللآلئ والأصداف النفيسة،- يعتم البحر أحياناً بومضات قاتلة[٣٤٤].

وأحياناً نتيجة قَطع بكامله، وتوليف سلسلة كاملة من الإيحاءات:

من صحراء القار تهرب على خطٍّ مستقيم مدحورةً مع غُلالات الضباب المتدرجة في شرائط كريهة إلى السماء التي تعاود الانحناء، تتراجع وتهبط مجبولةً من أتعس دخان أسود يمكن أن يصنعه محيطٌ في حداد، الخوذات، العجلات، القوارب، الأرداف- المعركة! [٣٤٥]

ونصل- هنا- إلى ما قُلته عن البناء من خلال التجاور: وبالفعل اتخذت الكلمات- الموحية بالصور- أهميةً على حساب التفكير المنطقي، كلما أصبح من الواجب تحريرها من متطلبات التركيب، ومنحها استقلالها. وقد ذكرتُ من قبل فقرةً دالة من قصيدة "متروبوليتان"، مجردةً تماماً من الأفعال[٣٤٦]. ويحدث أن يذهب "رامبو" إلى أبعد من ذلك أيضاً، فيُعَرِّي الجملة لصالح الاسم، وتختفي كل المحددات، ونصل إلى الجملة التعجبية: "يا نخيل! يا ماس!" [٣٤٧]، "أيا عذوبة، يا عالم، يا موسيقي!" [٣٤٨]، أو- بشكل أكثر غرابة :"أيافرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجزر والرَّحى"[٣٤٩] ، التي تنجح في الإيحاء بكل رحابة مشهد معزول من خلال تعداد بسيط. فالكلمات- وقد استعادت كل قوتها الإيحائية- يكفي لها أن **تُسمِّي** الأشياء كي ينهض كل منهم فاتحاً أمام عيوننا كل باقة الصور والمشاعر، والأفكار التي كانت مسجونةً فيه.

ولا ينبغي- رغم هذا- أن نستنتج أن "إشراقات" ليست إلاَّ ألعاباً ناريةً بالكلمات، تنبثق- صدفةً- بشكل متتال؛ وينبغي تصحيح الانطباع الأول بالفوضوية الناجمة من هذا الأسلوب في "السرد"، بأن نلاحظ إلى أيِّ حدٍّ- في هذا النثر- "تعمل" كل كلمة وتلعب دورها: أولاً بأن تساهم في الإيحاء الكلي، المرتبط بأداءات أخرى؛ فلا يوجد عنصر بلا فائدة، في هذه الجمل المختزلة إلى الحدّ الأساسي (وهكذا في جملة قصيدة"طفولة-٢"- المذكورة فيما سبق- التي تندرج في كُلٍّ يتبارى فيه كل شيء للإيحاء بالعزلة والهجران: "تصعد الحقول إلى النجوع بلا ديكة، بلا سنادين. ارتفع هويس القناة. أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجُزر والرَّحَى!")؛ ثم تساهم- بموقعها في الجملة- في إنتاج مؤثرات إيقاعية معينة. فجملة "رامبو" ليست تناثراً خالصاً وبسيطاً للكلمات: إنها تمتلك قوانينها وضروراتها الداخلية، لكنها ليست قوانين وضرورات النسق الخطابي أو الاستدلالي، أو النثر "الغزير". ولابد من الحديث- هنا- من خلال التقابل مع "**النثر الشعري**"،

حيث يسود العدد والانسجام والأسلوب الدوري لنثر **إيقاعي**- وهنا، يتجلي "رامبو" أستاذاً.

وبعد انطلاقه- كما رأينا- من البحر السكندري الكلاسيكي الكبير، أخذ يتحرر، تدريجياً، من "الشكل المربَّع" والعروضي، متخذاً منحًى يمر عبر "أغنيات" عام ١٨٧٢، وصولاً إلى "**الشعر الحر**" في "إشراقات" (بَحرية وحركة)، وانتهاءً بـالنثر. ونراه- بشكل متواز- يخلق لنفسه لعبةً جديدة من "الثوابت الإيقاعية"، من خلال توليفات السجع وتنافر الأصوات، والمجموعات النحوية، والنبرات والوقفات الموزعة- بشكل حر وبارع للغاية، في آن[٣٥٠]. فنثر "إشراقات" شديد الحرية، فوضوي، حتى بذلك المعنى الخاص الذي يعني أنه لا يخضع أبداً- (مثلما لدى "آلويزيوس برتران")- إلى ضرورات "قالب" واحد، وأنه يقلل من شأن كل "القواعد" الأسلوبية؛ ويبدو- أحياناً- أنه يستمتع بصدم آذاننا التي اعتادت على "شاتوبريان" و"فلوبير"، وعلى "انسجام" و "هدهدة" الجملة. ولن تقودنا الدراسات في الإيقاع الحسابي والنبري إلى أبعد من ذلك، هنا: فبعدما نلتقي - في قصيدة "متشردان"- بهذا البحر السكندري: "كنا نهيم مشبعين بنبيذ الكهوف وبسكويت الطريق، وأنا متلهف على إيجاد المكان والصيغة"[٣٥١]، تكون دهشتنا من وجود هذه المقاطع اللفظية الإثني عشر- أقل من دهشتنا إزاء إيجاز العبارة، الشديدة الحيوية والكثافة، إلى حد أن نكون مجبرين على رصد خمس نبرات في هذا الجزء من الجملة: "وأنا متلهف على إيجاد المكان والصيغة Moi pressé de trouver le lieu et la formule". وفي الواقع، فإن إيقاع هذا النثر- حتى إذا ما كشف، من بعض الجوانب، عن نفس اتجاهات نثر "هوجو"[٣٥٢]، وبشكل خاص "برتران"- هو إيقاع أصيل للغاية. وقد أحس "رامبو"- مثل "هوجو" و "برتران"- بضرورة أن يُدخل، على النثر، تماثلات أقل اصطناعاً من التماثلات العروضية، وأكثر تنوعاً، لكنها خالقة- أيضاً- للإيقاعات، سواء تعلق الأمر بالتماثلات النحوية أو الصوتية، أو- حتى، بشكل أكثر ندرة- الحسابية (متشابهة المقاطع). لكن، فيما يراكم "هوجو" سلاسل من التماثلات "الثلاثية" في أنساق واسعة تلائم عبقريته الخطابية، يسعى "برتران" و "رامبو" إلى خلق تكرارية إيقاعية، داخل قصيدة قصيرة أو فقرة موجزة، من خلال تماثلات محددة، وأيضاً واضحة، وغالباً من خلال الشَّرطة. يقول "برتران"، على سبيل المثال:

> وكنتُ أتساءل ما إذا كنتُ سهرانَ أم نائماً،- ما إذا كان هذا هو شحوب القمر أم "لوسيفير"،- ما إذا كان منتصف الليل أم مطلع الفجر![٣٥٣]

(تماثل مزدوج، وكل جزء من الثلاثية- هو نفسه- منقسم)، أو حتى:

> وصلَّيت، وأحببت، وأنشدت، شاعراً فقيراً ومعذَّباً![٣٥٤]

(تماثل نحوي وصوتي (ثلاث كلمات تنتهي بـ "é") وحسابي). وفضلاً عن ذلك، فهو يعمم هذه القصدية في التماثل- كما رأينا- على القصيدة كلها[٣٥٥]: وهكذا، فإن كُلاً من الأفعال- "يصلّي"، "يُحب"، "يغنّي"، في المثال الثاني-يستعيد موضوع أحد المقاطع السابقة (المتماثلة هي نفسها):

لا، الله (...) لا أبداً...

لا، الحُب (...) لا أبداً...

لا، المجد (...) لا يكون...

ويكمن ضرر نظام كهذا في أنه سرعان ما يصبح مصطنعاً وآلياً، ويفرض على الذهن الشعري قالباً جاهزاً، في نفس تصلب النّظم. وتفوق "رامبو" يكمن- بالتحديد- في الاستخدام الأكثر حرية بكثير والأكثر تعقيداً لهذه التماثلات الإيقاعية. وها هو مثال للتجميع الثنائي- "مرهف الحساسية"، كما يقول "روشون"[٣٥٦]- لكن شديد التنوع رغم هذا، حيث يتوحد التماثل النحوي بالاتساع المتزايد ثم المتناقص للمجموعات:

فلتنبجس، أيها المستنقع، ولتتدحرج أيها الزَّبَد على الجسر وفوق الغابة- أيتها الملاءات السوداء والأراغن، يا بروق ويا رعود انهضي وتدحرجي،- أيتها المياه والأحزان، تصاعدي وأكملي الطّوَافين[٣٥٧].

وفي هذا المثال الآخر، تجد لعبة التماثلات نفسها- فجأةً- وقد انقطعت بتدفق آخر جزء من الجملة:

أن نتدحرج في الجراح، عبر الهواء المُضني والبحر، في العذابات،- عبر صمت المياه والهواء القاتلين، في العذابات التي تضحك، في صمتها المتلاطم بشراسة[٣٥٨].

وعلينا أن نضيف أن "برتران"- فيمايقوم بالتقسيم، بشكل منتظم، والتوزيع طبقاً لنظام تحليلي- فإن "رامبو" يؤلف بفن أكثر تركيبية، وغالباً ما ينجح في أن يمنحنا هذا الانطباع بالكلية التي يهدف إليها كل نثره: مثلاً، في نهاية "عبقرية"، عندما يوازن الكتل النحوية من الجهتين في جملة متلاحقة (هي التي أؤكد عليها):

فلنعرف، في هذه الليلة الشتائية، من رأس بحري إلى رأس بحري، من القُطب الصاخب إلى القصر، من الحشد إلى الشاطئ، من النظرات إلى النظرات بقوى ومشاعر منهكة، أن **نناديه ونراه ونستعيده**، وتحت الموج وأعلى صحارى الجليد، أن **نتبع نظراته**- أنفاسه- جسده،- نهاره[٣٥٩].

لكن براعة "رامبو" تتجلّى- أساساً- عندما يجمع التماثلات النحوية مع التماثلات الصوتية، التي تتمتع- في نثره- بتعقيد وثراء بلا مثيل. فالسجع البسيط الذي استخدمه في "أغنيات"- عن وعي- ما يزال يتكرر في نثره، مثلما في نهاية "أمسيات-١":

- أكان هذا إذن؟ (ceci)
- والحلم يترعرع (frichit)(٣٦٠).

وبالمثل، نقرأ في "جُمل":

عندما نكون أقوياء جدّاً،- مَن يتراجع؟ في غاية المرح،- مَن الذي سقط من السخرية(٣٦١).

وفي "متروبوليتان"، هذه الجملة المدهشة، حيث يبدو أن نوعاً من الجنون اللفظي يستثير- بشكل لا يقاوم- اختيار الكلمات المتماثلة صوتياً:

...les atroces fleurs qu'on appellerait coeur et sœures, Damas damnant de longueur.

... الأزهار الشرسة التي سندعوها القلوب والأخوات، دمشق الهالكة من الخمول(٣٦٢).

ويحدث- على أية حال- أن يكرر "رامبو" نفس الكلمة للحصول على تأثير القافية (مثلما فعل "فيرلين" في أشعاره):

ذات مساء، كان يركض في خيلاء. ظهر جني يفوق جمالُه الوصف، بل لا يمكن **البوح** به. ومن محياه ومن هيئته كان ينبثق الوعد بحب متعدد ومركَّب! بسعادة لا تقال، بل **تفوق الاحتمال**! (٣٦٣)

بل يحدث أن يبني جملةً على قافية مزدوجة:

Sa soli**tude** est la **mécanique** érotique; sa lassi**tude**, **la dynamique** amoureuse.

عزلته هي الآلية الشبقية، وضجره، الدينامية العاطفية(٣٦٤).

لكن هذا النسق في السجع، الذي ينحو إلى خلق مؤثرات الاستعادة في نهاية أجزاء الجُمل، ويعلن عن الشعر الحر، يبدو بدائيًّا حقًّا أمام التوازنات الصوتية الأكثر براعة التي يقيمها "رامبو". "إن مبدأ "القافية الداخلية"، والتوافق المسيطر، الذي وضعه باسكال، قد تطور- بثراء دون نظير- في التنغيمات والحلول"، على ما يكتب "كلوديل" عن النثر الرامبوي (٣٦٥). وبالإضافة إلى التماثل الصوتي في البداية، الذي يشكل نوعاً من القافية المعكوسة: "Les Sodomes et les Solymes"(٣٦٦)، "gazes grises... velours verts"(٣٦٧)، فكثيراً ما نجد جملةً أو فقرةً مبنية بكاملها

على اللعب المعقد بالتوافقات والإصاتات التي تتجاوب؛ وهكذا، ففي جملة قصيدة "ضيق أليم Angoisse" المذكورة في الصفحة السابقة، نجد- في آن- السجع blessures- tortures، وتكرار كلمات air وsilence، والتماثل الصوتي في supplices- silences، ولعباً بارعاً بالسَّجع والمحارفات التي تخلق علاقةً بينair وmer وبين rouler وhouleux، فيما يتضاعف عدد الحروف الصامتة "r" و "i" و "s" على طول المقطع. وليس ذلك سوى مثال، ويمكننا القيام بدراسة مشابهة- إلى حدٍّ ما- لأي نص من "إشراقات". وهكذا، يذكر "ريفيير"- كمثال على توظيف "الحرف o، المستخدم بالتناوب في كل تنويعاته الصوتية"- هذا المقطع من "ليلية مبتذلة":

Ici va-t-on siffler pour l'orage et les sodomes et les bêtes féroces et les armées.

(-Postillon et bêtes de songe reprendront- ils sous les plus suffocantes futaies ,pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie)

- Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues...*(٣٦٨)

ويرى فيها- بالأساس- نسقاً موسيقياً: "يعرف رامبو الذبذبة الخاصة بكل حرف متحرك، وهو يستخدم كل حرف كعلامة ويكتب تناغمات"(٣٦٩). وخلافاً لبرتران، يلجأ "رامبو"- إلى حدٍّ ما، في الواقع- إلى المحارفات المسماة "تعبيرية"، لكنه يستخدم- باستمرار- الاستعادات الصوتية باعتبارها نسقاً توافقياً ونسقاً إيقاعياً في آن، وكي يمنح جملته- أيضاً- حبكةً أكثر توتراً ووحدةً أكبر.

إنه أيضاً الميل نحو الإيجاز- (الذي رأيناه يتبدى باستمرار في "إشراقات")- الذي سيمنح إيقاع هذا النثر طابعين مميزين. الأول، هو تعدد النبرات، من خلال حذف كل الأجزاء المحايدة من الجملة، فلا يبقى سوى الكلمات الدالة وحدها: ثمة إذن خمس نبرات في "أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجُزر والرَّحى"(٣٧٠)، وثمة ست نبرات في جملة: "وهنا، الأشكال والعرق، والشَّعر والعيون، طافية"(٣٧١). واقعة مميزة، عندما نرى تجارب "جـ.لوت" و "ر.دي سوزا" وهي تقودهما إلى تسجيل أن "من النثر إلى النَّظم يتجه الإيقاع إلى الإيجاز. تتقارب النبرات، دون عودة أبداً إلى المسافات المتنظمة بشكل مطلق. وتصبح الجملة أكثر تركيزاً وتوتراً. ويختفي كل ما هو غير مفيد أو شديد الحياد"(٣٧٢). وهكذا، فإن هذا الإيجاز في الإيقاع، الذي يصاحب هذا

* أهُنا سيصفرون للعاصفة، والسودومات، والأورشليمات، والحيوانات المفترسة والجيوش.
(- أيعود الحوذى وحيوانات الحلم تحت أضخم الأشجار، لإغراقي حتى العينين في نبع الحرير)
- ودفعنا، عبر المياه الهادرة والأدغال المتنشرة، متدحرجين فوق نباح الكلاب...

الإيجاز في الجملة، هو طابع شعري صرف- وستتاح لنا الفرصة لنرى أن القصائد القصيرة والقصائد التحررية libristes ستكون وسيلةً لزيادة عدد النبرات[٣٧٣].

وفي المقام الثاني، وبعيداً عن البحث عن "الإيقاع الأكبر cadence majeure" المتكرر بكثرة في النثر الفرنسي[٣٧٤]- وبفضله يتجه الإيقاع نحو الاتساع- فإن الجملة الرامبوية تنتظم في كتل غير متزايدة، بل متناقصة، تنتهي- غالباً- بأجزاء موجزة للغاية. وقد سبق أن رأينا مثالاً مميزاً في "متروبوليتان"؛ وها هو مثال آخر من "ليليَّة مبتذلة"[٣٧٥]:

في عيب بأعلى المرآة على اليمين تحوم صور قمرية شاحبة، وأوراق، وأثداء[٣٧٦].

هذه الخاتمة المفاجئة، المختلفة تماماً عن الأجزاء الأخيرة الأثيرة لدى النثر الإيقاعي وغزارته التناغمية، تلفت انتباهنا هنا، وتركزه على كلمات الختام الموجزة: فكل قوة الجملة ترجع إليها (بالإضافة إلى أننا مجبرون على تحميل عدة نبرات متتالية على هذه الكلمات الموجزة: "قمرية، أوراق، أثداء"، "رحيل في المحبة والصوت الجديدين")[٣٧٧]. فمن خلال تركيب مشابه، يركز "رامبو" الاهتمام على الأفعال، في هذا النص من "جُمل"، المركب بطريقة تماثلية، حيث تقود كل فقرة إلى جملة رئيسية موجزة:

عندما سيُختصر العالم إلى غابة سوداء واحدة لعيوننا الأربع المندهشة- إلى شاطئ لطفلين مخلصين،- إلى منزل موسيقي لمحبتنا الصافية المضيئة- سأجدكم.

ألا يوجد هنا في الأسفل سوى عجوز وحيد، هادئ وجميل يحوطه "ترف غير مسموع"- وسأتدله بكم.

أن أكون قد حققت كل ذكرياتكم،- أن أكون من يعرف تقييدكم،- سأخنقكم[٣٧٨].

ولنضف أنه إذا ما تأملنا المقطع في مجمله، فسنلاحظ- هذه المرة- أن الفقرات، هي أيضاً، ذات أطوال متناقصة، وأن "رامبو" ينهي القصيدة بـ "مقطع" موجز، حيث تسود أفعال الحركة. وقد سبق أن ذكرت ولع "رامبو" بالنهايات السريعة المتنافرة: "قادماً من الأزل، ستذهب إلى كل مكان"[٣٧٩]، "عند الاستيقاظ كانت الظهيرة"[٣٨٠]، "ها هو زمن **القتلة**"[٣٨١]: اللافت للنظر أن هذه النهايات الشديدة التركيز والبالغة الغموض غالباً، بدلاً من أن "تقفل" القصيدة نهائياً، فإنها توسِّع- على العكس- من الأفق، وتطيل الرنين الإيحائي إلى أبعد من النقطة النهائية: أية حقبة فسيحة ستمنحنا الإحساس بالفضاء بشكل أفضل من هذه الكلمات الثلاث الموجزة التي توازن أجزاء الجملة الثلاثة في قصيدة من سطرين: "مددتُ حبالاً من قبة ناقوس إلى قبة ناقوس، وأكاليل

من شباك إلى شباك، وسلاسل ذهب من نجمة إلى نجمة، وها أنذا أرقص"[٣٨٢]. ويتمكن "رامبو"- من خلال الإيقاع، كما بالمفردات- من أن يقول الأكثر بالأقل، وأن يأسر- في بضع كلمات، وبكيفية استخدامه لها، وبالمكانة التي يمنحها لها- عالماً بكامله من الإيحاءات.

وهو يمنح النثر طاقةً شعريةً مجهولةً فيما قبله: من خلال التركيز الذي يفرضه عليه، وبالطريقة التي يكونه بها، وبالطاقة الإيحائية والإيقاعية التي يمنحها له، يصنع منه- حقاً- أداة شعر جديد. وعلينا- كخاتمة- أن نؤكد على أهمية اللغة الشعرية الجديدة التي خُلقت بهذه الطريقة، وأن نكشف ما يدين به لرامبو لا قصيدة النثر فحسب، بل الشعر بشكل عام، الذي منحه توجهاً حاسماً.

خلاصـــة

لماذا قام "رامبو"- (في تاريخ يظل علينا أن نحدده)- "يبتر نفسه حياً من الشعر"، حسب التعبير الجميل لمالارميه[٣٨٣]؟ يمكننا أن نجد كافة أنواع التفسيرات لقطيعته الشاملة مع الأدب: أبسطها هو أن "رامبو" قد انبتر عن الشعر مثلما عن عضو ميت، لن يكون وجوده غير عـائق لـه. فعندمـا بلـغ سن الرجولة، لـم يعد يريد، ولـم يعد بإمكانه- أساساً- أن ينعزل عن إعـادة خلـق عالـم جديـد. لقد كان يأمل في الدخول في اللعبة الاجتماعية[٣٨٤].

ورغم هذا، فقد صنع- خلال مساره الشعري الخاطف- ما يكفي ليعيد الحياة إلى الشعر الـذي كان يختنق في الدواوين البارناسية. كان الشعر، وقد فرغ من محتواه الميتافيزيقي، كمـا يكتـب عـن صواب تام "إيتيومبل"، "قد انغلـق في **الذخـيرة الشـعرية**، وفي قواميسـنا الخاصـة بالقافيـة"، فأعـاد "رامبو" تركيب" الوحدة الأولية للميتافيزيقا والشعر"[٣٨٥]، وصنع من الشعر وظيفةً حيويـة، كـأداة تحرير وغزو، و"أعاد تركيب ميتافيزيقا الملموس"، وجعلنا نشـعر بمجهـول يختبـئ في المـادة نفسـها. ويمكن لنا الاعتقـاد بـأن "رامبـو"- بعـد أن تخلـى عـن تلقـي "رؤى" جـاهزة لعالـم مجهـول- قـد اكتشف- في خاتمة المطاف- أن المجهـول كـان موجـوداً هنـا، متـأصلاً في الواقـع المحسـوس، تحـت عينيه، وأن الأمر لا يتعلق إلاَّ بتخليصه من غشاوة العادة والأفكار الجاهزة، للعثـور علـى المدهـش، على "الكنوز التي تنبثق من كل محاولة"[٣٨٦]. والطريقة التي "يبث بها الحيوية" في المادة، ويحرر بهـا عالمنا الجامد بفعل رؤيتنا التصورية- (لا باللجوء المزعوم إلى "كتابة آليـة")- تجعـل مـن الممكـن أن نقول عن "رامبو" إنه رائد السيريالية[٣٨٧].

ولإنجاز هذا العمل التحررى- "إعادة خلق" العالـم هذه- كان "رامبو" بحاجة إلى لغة جديـدة، متحررة- هي أيضاً- من الضرورات المنطقية، ومن المتطلبات النحوية أو العروضية. ويمكننا اعتبـار تطوره الأدبي كانعتاق تدريجي: فإذا ما كان قد تخلى- مبكـراً- عـن القوالـب الجـاهزة وزخـارف النَّظم، فقد انتصر نهائيّاً- في "إشراقات" فقط- على الاتجاه الطبيعي للغـة نحو التطور والـتراكيب والصياغات التي تمنحها لنا- على نحو جاهز- عادتنا النحوية: لقد اضطر كـل شـاعر- لكـن بـأي موقف قبلي واضح!- أن يستخدم اللغـة ويخوض الصـراع ضدهـا في آن. ويكتـب "روشـون" أن مؤلفات رامبو "كانت محاولةً يائسةً لتحطيم القيـود المنطقيـة للغة"[٣٨٨]. وسـيكون مـن الظلـم ألاَّ نضيف أن محاولته- من وجهة النظر الأدبيـة- كـانت ناجحـة، **أيضـاً**؛ فالنسـق الأدبـي لإشـراقات قابل- في الواقع- للاستمرار عضويًّا، وهو من العنف إلى حد أنه من الممكن (وبـأي نجـاح لا أمـل فيه!) معارضة "طريقة الصنـع" الرامبويـة[٣٨٩]، ومـن التماسـك أيضـاً (في فوضويتـه المقصـودة) إلى درجة أن تتخذ "إشراقات"- رغم المعارضة "الاتباعيـة"- مكانـةً مرموقـةً في تـاريخ الأدب بشـكل

عام، وتاريخ قصيدة النثر، بشكل خاص. فهي تقدم لنا التركيب الذي تحقق أخيراً- وبأية براعة باهرة!- للمبدأين الرئيسيين- (الهدَّام البنّاء، أو- إذا ما فضلنا- الفوضوي والفني)- لقصيدة النثر: وبين النثر، السقيم للغاية، والـ "نثري" للغاية لبودلير ما، والتماثلات الشكلية، والمصطنعة للغاية لبرتران ما، اكتشف "رامبو" نقطة التوازن، ومنح قصيدة النثر- "المكثفة والخاطفة"[٣٩٠]- شارات النبالة الشعرية.

وقد اكتشف "رامبو"- كما يكتب "فاليري"- قوة "التنافر المنسجم"[٣٩١]، وهو تعبير يلخص- فعلاً، وتماماً- الجهد المزدوج في الهدم وإعادة البناء الذي يطبقه "رامبو" على اللغة. ويكمن هنا إسهام لا يمكن تقديره، وتجديد للأدوات الشعرية: فالنثر "الشعري" والموزون، الذي يحاول- من خلال أنساق إيقاعية ودائرية- إنتاج تأثير الافتتان الذي يتشابه مع تأثير النَّظم، يقوم "رامبو" باستبداله بنثر يؤثر من خلال الصدمة، والانقطاع، والوميض، نثر فوضوي عن قصد ومبني بهدف إحداث مؤثرات "انسجامية" لا "منسجمة". إنه يحرر الكلمة من العبوديات التي تفرضها عليها الجملة المنطقية، ويمنحها استقلالها وقوتها المفجرة. وبين قصيدة النثر والنثر، لا شبهات محتملة، من الآن فصاعدا. وهكذا، نستطيع القول إنه ابتداءً برامبو، يبدأ- في آن- **اتجاه** شعري جديد، ينطوي على تمرد ميتافيزيقي ضد عالمنا الجامد، والمتعقلن، **ولغة** شعرية جديدة، كأداة للتمرد. ولا يمكن إنكار أنه دمغ الشعر بتوجه دائم وحاسم[٣٩٢]. ولن ننتهي من ذكر كل ما يدين به الشعر الحديث إلى "رامبو"؛ وعلينا أن نقرر- يوماً ما- أن ندرس، بالتفصيل، أصالة ودلالة مؤلفاته (وهي ليست "أساطير")[٣٩٣]. واعتباراً من الجيل الرمزي الثاني- (طالما أن "إشراقات" و "فصل في الجحيم" لم ينشرا في طبعة عادية إلا عام ١٨٩١)- ستكون لدينا فرصة تَقَصِّي آثار "رامبو": فـ "الرجل ذو النعلين الهوائيين" قد فتح- حقاً- دروباً جديدة في الغابات المعتمة للغة، وسرعان ما سنرى شعر القرن العشرين كله يسير على إثره.

وثمة كاتب آخر- في نفس مرحلة "رامبو" تقريباً، ونفس سنّه تقريباً- أنجز من جانبه تجربة مماثلة: تجربة تمرد ميتافيزيقي ستقوده- هو أيضاً- إلى خلق شكل أدبي أصيل تماماً. وليس مصادفة أن "لوتريامون"- مثل "رامبو"- قد اختار النثر للتعبير والتحرر: هكذا ساهم الاثنان في تهيئة طرق جديدة للشعر، وأدوات فعل أكثر ملاءمة له ولطموحاته الجديدة، وطموحه في **تغيير الحياة**.

*

الهوامش

(١) نعلم أن ذلك هو موضوع أطروحة "إيتيومبل" الحديثة ("**أسطورة رامبو Le Mythe de Rimbaud**")، التي ظهر جزؤها الثاني- "**بنية الأسطورة** " - لدى "جاليمار"، عام ١٩٥٢.

(٢) قارن بـ J.M. Carré, **La vie aventureuse de Jean- Arthur Rimbaud**, Plon, 1926, p. 71.

(٣) انظر أطروحة "جـ. جينو" **La pensée poétique de Rimbaud**, Nizet, 1950، وبشكل خاص ص٦١٩، حيث رصد قائمةً بأهم "الانتحالات".

(٤) خطاب إلى "دوميني"، ١٥ مايو ١٨٧١، **Œuvres de Rimbaud,** Pléiade, p.254 (وسترجع جميع الإحالات إلى هذه الطبعة).

(٥) لن نجد- في "**خطاب الرائي**"- أحكاماً على "رؤية" هوجو وبودلير فحسب، بل- أيضاً- ذكريات عن هوجو: ويمكن ملاحظة أن "هوجو" كان يتحدث- اعتباراً من عام ١٨٦٤- عن الشاعر، في "ويليام شكسبير"، باعتباره "رائيا visionnaire".

(٦) **Œuvres,** Pléiade, p. 123.

(٧) Delahaye, **Rimbaud, l'artiste et l'être moral**, Messein, 1923. p. 38؛ وقارن- في "**فصل في الجحيم**"- بـ"هذيانات-١": "ستكون القواعد والتقاليد قد تغيرت- بفضل قدرتي السحرية..." (Œuvres, p.217).

(٨) مثل "ماكس جاكوب" في مقدمة "رمية نرد"، "جـ.ميشو" في أطروحته عن "**رسالة الرمزية الشعرية**"، **Le Message poétique du Symbolisme**,t.I,ch.4.

(٩) الأحدث زمنياً والأكثر منهجية، هو "جـ.جينو" 1950 (**La pensée poétique de Rimbaud**, Nizet,).

(١٠) قارن بالقسم الثاني، الفصل الثالث: **جمالية قصيدة النثر**، من هذا الكتاب.

(١١) كتب في يوليو ١٨٧١ (**Œuvres**, p. 93). ونعلم أن فكرة **العدالة** قد استخدمت كقاعدة لفوضوية "برودون"، وهو أحد الكتاب الذي قرأ لهم "رامبو" في شارلفيل.

(١٢) قارن بالخطاب المكتوب في ١٣ مايو ١٨٧١، قبل يومين، إلى "إيزامبار"، الذي كان يرى أن "لدينا التزاماً تجاه المجتمع" (**Œuvres**,p.251).

(١٣) أضيفت- بعد ذلك- إلى أشعار "رامبو" (**Œuvres**,p.73). وقد أثبت "إيتيومبل"- بعد "ج.م. كاريه"- أن "رامبو" لم يكن باستطاعته ماديّاً الاشتراك في الكوميونة. (قارن، إيتيومبل، **أسطورة رامبو**، Etiemble, **Le Mythe de Rimbaud**,t.II: **structure du Mythe**, p.196-205). ورغم هذا، فما تزال مدام نوليه تعتقد أن "رامبو" قد تمكن من الانضمام إلى رجال الكوميونة، لكن في نهاية أبريل، لا في مايو ١٨٧١. وأيًّا ما كان الأمر- كما تذكر

عن حق- فإن عاطفة "رامبو السياسية ومشاركته الأخلاقية لا يمكن إنكارها بأية حال" (**Le premier visage de Rimbaud**, Bruxelles, Palais des Acadmies, 1953, p.19).

(١٤) **Œuvres**,p.252. ويشير "إيزامبار" إلى أنه سأل "رامبو"- بعد أن تلقي هذا الخطاب: "كم من الوقت ستستغرق تجربتكم؟"، وأنه أجابه- في خطاب آخر فقد للأسف: "الوقت الضروري بالضبط" (**Bulletin de la société des Amis de Rimbaud**, n°I, janvier 1931).

(١٥) **Œuvres**,p.223. ويضيف رامبو: "إنني أسيطر على النظام".

(١٦) "كان ينتشي- بصورة منتظمة- بالكحول، والحشيش، والتبغ"، على ما يذكر كُتاب سيرته الأوائل، "بورجينيون" و "هوان" (**Revue d'Ardenne et d'Argnne**, janvier- fév.1897). انظر أيضاً "دلاهاي"، في **Souvenirs familiers**, Messein, 1925,p.162، وتلميحات "رامبو" نفسه إلى "**L'académie d'absomphe** de **Jumphe**" في خطابه عام ١٨٧٢ (**Œuvres**,p.270).

(١٧) E. Starkie, **Rimbaud**, (2° édition) . London, Hamish Hamilton, 1947, p.205.

(١٨) **Rimbaud, N.F.R.**,1936,p.136. (وبدون تعديل في عام ١٩٥٠). ويبدو تماماً أن "إيتيومبل" يُرجع هنا- إلى "رامبو"- وساوس وقلق وضعف "فيرلين"، نفسه، "**العذراء الحمقاء**"، الذي كتب في ٢ أبريل ١٨٧٢: "فلتحببني، واحمني، وامنحني الثقة. ولأنني شديد الضعف، فأنا بأمسّ الحاجة إلى الطيبة" (Rimbaud, **Œuvres**,p.266).ويقدم لنا "ا.آدام" وجهة نظر أكثر صواباً حول المشكلة، عندما يعارض احتياج "فيرلين" إلى الحُنو (الذي يتم تفسيره بـ "طفولية الشعور") بسلوك "رامبو": فهذا الأخير "لم يمنح نفسه، بل أعارها" (**La vrai Verlaine**, Droz, 1936, p.40 et 48).

(١٩) **هذيانات- ١ (العذراء الحمقاء** ، عنوان فرعي: **الزوجة الجهنمية**)، في "**فصل في الجحيم**" (**Œuvres**,p.216).

(٢٠) قارن بالتقابل الذي أجراه "رولان دي رينيفيل" بين "رامبو" والصوفيين، في **Rimbaud le Voyant**, Denoël et steelen, 1929,p.145.

(٢١) **خيمياء الكلمة، فصل في الجحيم** (**Œuvres**,p.219). وقد يكون مفيداً أن نذكّر بأن "سان جان دي لاكروا"- من أجل أن يعبر عن تجربته في الدمار الداخلي- ينتهي، بالضرورة، إلى اتخاذ الليل كصورة للصمت وغياب الصور (انظر Baruzi, **Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique**, Alcan, 1929).

(٢٢) **Paradis**, chap.I. ويشير "دانتي"- فيما بعد- إلى "**الكتابة**" التي تستخدم- من أجل أن يفهمها البشر- الصور التي في حوزتهم، وتمنح الإله- على سبيل المثال- قدمين ويدين (**eod. Loc.**, chap.4).

(٢٣) **Œuvres**,p.254.

(٢٤) **Œuvres**,p.254.

(٢٥) قارن Rolan de Renéville, **Rimbaud le Voyant**, Au sans Pareil, 1929,p.57 .

(٢٦) **ليل الجحيم، فصل في الجحيم** (**Œuvres**,p.213).

(٢٧) **إشراقات، حيوات**- ٢ (**Œuvres**,p.174).

(٢٨) **فصل في الجحيم، خيمياء الكلمة**، ص٢٢٠.

(٢٩) **Eod.loc**.,p.218.

(٣٠) "وكانت في البداية دراسة. كنتُ أكتب صمتاً، وليالي، وأسجل ما لا يمكن التعبير عنه. كنت أثبِّت ضلالات" (**Eod.loc**.,p.219).

(٣١) **Eod.loc**.,p.222.

(٣٢) **Rimbaud et le problème des Illuminations (Mercure de France**, 1949,p.148)؛ وانظر ما سيلي ص ٢١٠.

(٣٣) القصائد التي جمعت بعنوان "**أشعار أخيرة**" في طبعة "لابلياد"، وبعض منها مذكور في "**خيمياء الكلمة**"، يرجع تاريخها- في الواقع، بالنسبة لغالبيتها- إلى عام ١٨٧٢.

(٣٤) في "**الشعراء الملعونون**"، يضيف "فيرلين"، بعد أن تحدث عن قصائد عام ١٨٧٢، وذكر مقطعاً شعرياً من "**أبدية**": "ناثر مدهش يخرج منه. إنه مخطوط نفتقر إلى عنوانه، وكان يضم صوفيات غريبة، ولمحات سيكلوجية حادة، وقد وقع في يدَي من أضاعه...". هل يتعلق الأمر بـ "**صيد روحي**" الذي وصلنا منه العنوان فحسب؟ أم- كما يقترح "بويان دي لاكوست"- يتعلق بـ "**صحارى الحب**"؟ وهذه الفرضية الأخيرة- في الواقع- مغرية. وينبغي- في جميع الحالات- ملاحظة أن مفهوم وأسلوب"**صحارى الحب**" بعيدان تماماً عن مفهوم وأسلوب "**إشراقات**".

(٣٥) مقدمة الطبعة الأولى من "**إشراقات**" **La Vogue**, 1886 . قارن Bouillane de Lacoste, **Rimbaud et le problème des Illuminations, Mercure de France**, 1949, p.173.

(٣٦) قارن مسودات "**فصل في الجحيم**": "إنني أكره الآن الاندفاقات الصوفية وغرابات الأسلوب. وأستطيع الآن أن أقول أن الفن حماقة" (**Œuvres**,p.235).

(٣٧) كلمة "**إشراقات**"- كما يشرح "فيرلين"، في مقدمة الطبعة الأولى- كلمة إنجليزية تعني "**لوحات ملونة coloured plates**"؛ وكان "رامبو" يريد- حسب قوله- أن يمنح مخطوطه عنواناً فرعياً هو **coloured plates** (أو- حسب خطاب "فيرلين" إلى "ش. دي سيفري"، في أغسطس ١٨٧٨- "**painted plates**").

(٣٨) قارن مقالات Pastoureau, **Paru**, n°. 53; Etiemble, **Temps Modernes**, n°. 49; Patri, **Paru**, n° 57; Decaunes, **Cahaiers du Sud**,n° 295; Rolland de Renéville, **Cahiers de la Pléiade**, printemps 1950, etc. et l'opuscule de Breton, **Flagrant Délit**, Thésée, 1949

(٣٩) الذي تعرف عليه في نهاية عام ١٨٧٣، وتواجد معه في لندن في بداية ١٨٧٤.

(٤٠) الشائع- عموماً- اعتبار النص المذكور ص٢٢١: "أيها الجنرال، إذا ما تبقى مدفع قديم.." قصيدة نثر قديمة، وهو ما لا يبدو لي صائباً، إذ لدينا- في مسودات "**فصل في الجحيم**"- حالة أولية لهذا النص مشطوبة ومصححة.

(٤١) "**صالون في أعماق بحيرة**"، ص٢٢٠، هل تُلمح إلى "نلعب الورق في أعماق المستنقع" من "**أمسية تاريخية**" (ص١٩٢)؟؛ "لقد خلقتُ كل الأعياد، كل الانتصارات، كل الدرامات" (ص٢٢٨)، هل يمكن أن تُرد إلى شيء آخر غير "**إشراقات**"؟ كثير من الأسئلة المزعجة.

(٤٢) إنها تميز بين قصائد كُتبت خلال فترة الرؤيا وقصائد تالية، مستوحاة من "رؤية للعالم المعاصر" (**Rimbaud**, London, Hamish Hamilton, 1947, p.215,et passim).

(٤٣) إنه يحمل على ظهره "**بَحرية**" و "**حفل شتائي**".

(٤٤) **L'énigme des Illuminations, Revue des Sciences humaines**, décembre 1950,p.239 .

(٤٥) قارن **Rimbaud et le problème des Illuminations**,p.169 .والواقع أن الخط هو خط "رامبو" بالفعل، على ما يؤكد "بويان دي لاكوست" دون تعليق آخر.

(٤٦) **L'énigme des Illuminations, Revue des Sciences humaines,** décembre 1950 . وكان من الضروري- كأساس للدراسة والمناقشة- الحصول على نسخة مصورة **كاملة** من مخطوطات القصائد الباقية....

(٤٧) قارن أيضاً **Œuvres de Rimbaud**,p.691 . ولا يتعلق الأمر بقصيدة "صيد روحي" المذكورة جانباً.

(٤٨) "نحن نعتقد أنه إذا ما كان "**فصل في الجحيم**"- الذي يشكل كُلاً بطريقته- تالياً لبعض الـ"**إشراقات**"، فإنه قد اكتمل قبل كتابة كل الـ "**إشراقات**". وهذه الـ "**إشراقات**" (ما نملكه منها) لم تشكل كتاباً، وما كان ينبغي أن تشكل كتاباً متسلسلاً، بل ديواناً لقصائد نثر، يمكنه أن يتنامى إلى ما لا نهاية، أو- على الأقل- بالتناسب مع الأفكار الجديدة البارعة، وغير المتوقعة، التي يمكن أن تخطر على بال رامبو" (**Revue Blanche**,15 août 1898,p.597).

(٤٩) قارن بالمقالين المنشورين في **Revue des Sciences humaines**، في ديسمبر ١٩٥٠: A.Adam, **L'énigme des Illuminations**; D.de Graaf, **Les Illuminations et la date exacte de leur composition**. وليس مؤكداً- في الواقع- أن كل "إشراقات" قد سُلمت إلى "فيرلين" عام ١٨٧٥. وبالمقابل، فإذا ما كان سفر "رامبو" إلى دول الشمال، عام ١٨٧٧، قد أُثبت بشكل **قطعي** (قارن بخطابات "دلاهاي" التي نشرها "د. جراف" في **Revue des Science humaines**، أكتوبر/ديسمبر ١٩٥١)؛ فربما يمكنها أن تفسر لغز" سيرسيتو Circeto الثلوج العالية" الموجود في "**إخلاص**"...

(٥٠) **Revue des Sciences humaines,** décembre, 1950,p.222-225.

(٥١) E. Starkie, **Rimbaud**. London, Hamish Hamilton, 1947,p.174.

(٥٢) مقال مذكور ص٢٣٣-٢٣٤. ولكن- بعد كل شيء- لماذا لم يذكر، بصدد البداية اللغز: "أمام جليد، **كائن جميل** فارع القوام.."، قصيدة "**متحف الجليد**"، وهي أحد الاسكتشات التي كتبها "ت.جوتييه" خلال حصار باريس، والمنشورة في "**لارتيست**"/ أكتوبر ١٨٧١؟ يصف "جوتييه" فيها تمثالين هائلين من الجليد، صنعهما "فالجيير" و "مولان"، في حصن ٨٥، ذات يوم توليا فيه الحراسة، ويمثل أحدهما **المقاومة** والآخر **الجمهورية**...

(٥٣) قصيدة "**بَحرية**" موجودة- كما نذكر- على ظهر قصيدة "**ليلية مبتذلة**"، وهي قصيدة تقدم طابعاً مختلفاً عن الإشراقات الأخرى في ديوان "جرو".

(٥٤) خطاب إلى "دلاهاي"، مايو ١٨٧٣ (Œuvres,p.271)، وقد تساءل "بويان دي لاكوست" "ما إذا لـم يكن من الممكن تطابق هذه الحكايات الثلاث المكتوبة في مـايو مـع النثريـات "الإنجيليـة": "بيـت- سـعيدا"، و "إلى ساماراي..."، و "هواء الجليل العليل والفـاتن..."، الـتي عـثر عليهـا في ظهـر مسـودات "فصـل في الجحيـم" (قـارن **Découvertes de deux nouvelles ébauches de Rimbaud, Mercure de France**, 1[er] jan.1948,p.18). رغـم هـذا، فالخط ليس- تماماً- هو نفس الخط. ونحن لا نفهم- أساسـاً- لمـاذا تحـدث "رامبـو"- بصـدد هـذه النثريـات- عـن "حكايات بشعة".

(٥٥) مسودات **فصل في الجحيم** (Œuvres,p.235).

(٥٦) **وداعاً** (Œuvres,p.229).

(٥٧) قارن بما سيلي ص ٢٢٠.

(٥٨) والواقع أنه يمكننا الاعتقاد بأن "رامبو" ربما لـم يستطع- رغم جهوده- استرداد قصائده النثرية منه، التي ظلت، عام ١٨٧٢، في شارع نيكوليه، فأعادها من الذاكرة. ما هي هذه الـ "مقتطفات" النثرية التي طلبها "رامبـو" من "فيرلين"، وكانت موضوع رسائلهما في شهر مايو ١٨٧٣؟ (Œuvres, p.272 et 274) وفيمـا بعـد، سيتحدث "فيرلين" عن "**إشراقات**" باعتبارها "سلسلة مقتطفات رائعة" (عام ١٨٨٤، في "**الشعراء الملعونون**").

(٥٩) قارن، بودلير، **مشروع إهداء** (Œuvres, Pléiade,t.1,p.637)؛ ويقول إن هذا النوع من الأعمـال يـأتي من "de la vis et du kaléidoscope"...

(٦٠) قارن Delahaye. **Rimbaud, L'Artiste et l'être moral**, Messein, 1923, p.72.

(٦١) **Rimbaud et le problème des Illuminations**, p.148.

(٦٢) **Rimbaud. L'Artiste et l'être moral**, Messein, 1923, p.36؛ وفي (**Souvenirs familiers**, Messein, 1925)، يعلن "دلاهاي" أنه في منزل "بريتاني"، "كنا نقرأ الأشعار، أو بضع قصائد أولى لرامبو"، ص١٤٦.

(٦٣) قارن هذا الوصف بما ذكره "بويان دي لاكوست"، **مرجع سابق**، ص١٤٥.

(٦٤) كما في حالة "**كوميديا العطش**" و"**صبر**" و"**حفلات الجوع**"، التي يؤرخها بعام ١٨٧٣، بينما تعـود- في الواقع- إلى عام ١٨٧٢؛ لذا فهو يعتبر هذه الأشعار تالية لـ "**إشراقات**"، مما يبدو مثيراً للدهشـة (وقـارن "بويـان دي لاكوست"، **مرجع سابق**، ص٢٠٩و٢١٣). والمحتمل أن "رامبو" ألف وقرأ على "دلاهـاي"- اعتبـاراً مـن عـام ١٨٧٢- بضع قصائد نثر ستشكل، فيما بعد، جزءاً من "**إشراقات**".

(٦٥) يمكـن لقصيـدة "**فـاصل**" الـتي تصبـح "ظـل الأشـجار الغـامض" (Œuvres,p.163) أن تُذكـر بقصيـدة "**شرفة**": "كان الليل يزداد كثافة مثل فاصل....".

(٦٦) هل استحضر "رامبو" "مدينة بلا نهاية" قبل أن يعرف باريس (قارن "مدينة وحشية، ليل بلا نهايـة" في قصيدة "**طفولة -٤**")؟

(٦٧) قارن بـ "**خيمياء الكلمـة**" (Œuvres,p.223). كيـف لا نفكـر- أيضـاً- أن "رامبـو"- وهـو يعلـن، في وصف جنوناته: "لكل كائن حيوات أخرى كثيرة بدت لي كأنها دَين لي... هذه العائله هـي وجـر كـلاب"(نفس الصفحة) - إنما يتذكر "**صحارى الحب**" :"اقتربت خادمة مني: يمكنني أن أقول إنها كانت كلباً صغيراً"(ص١٦٣)؟

(٦٨) قارن Eluard, **Donner à voir,** Gallimard, 1939,p.147.

(٦٩) قارن "**خيمياء الكلمة**": "وكنت أحتفظ بالتفسير".

(٧٠) "**بيت سعيدا**"، Œuvres,p.201، ونشرت "**إلى ساماراي**" و "**هواء الجليل العليل والفاتن**"، في **Mercure de France**، في الأول من يناير ١٩٤٨. وهذه النثريات الثلاث- التي لا عنوان لها- هي، بشكل واضح، مسودات. وقد تشكك "بويان دي لاكوست"- الذي اعتبر "بيت سعيدا" **إشراقة**، في البداية- في هذه الفكرة مع اكتشاف نثريتين أخريين (قارن بالملحوظة المضافة إلى **فهرس** أطروحته عن **Rimbaud et le problème des Illuminations**,p.255).

(٧١) قارن برسالته إلى "دلاهاي"، **Œuvres**,p.272. ونعلم إلى أي حد كانت والدة "رامبو" تتشدد على ابنها فيما يتعلق بمصروف جيبه: "لم تكن تعطيني سوى عشرة "سنتيمات" كل يوم أحد، كي أدفع ثمن مقعدي في الكنيسة"، حسبما كتب "رامبو" إلى "فيرلين" (وقارن Œuvres,p.265 et 728). وفضلاً عن ذلك، فإن مسودات "**فصل في الجحيم**" مكتوبة بطريقة شديدة التراص على نحو ما لاحظ "بويان دي لاكوست" في طبعته المحققة.

(٧٢) Œuvres,p.201. والتشديد من عندي.

(٧٣) قارن بالملاحظات التي أوحتها "**بيت سعيدا**" إلى "إيتيومبل"، في كتابه **Rimbaud**, Gallimard, 1936,p.45-51.

(٧٤) **Découverte de deux nouvelles ébauches de Rimbaud (Mercure de France**, 1^er^ janvier 1948,p.20.

(٧٥) خطاب إلى "دلاهاي"، مايو ١٨٧٣، Œuvres,272.

(٧٦) كيف كانت هذه "الحكايات" الثلاث المكتوبة؟ أوضح "بويان دي لاكوست "أن قصيدة "**دم فاسد**"- بموضوعها المزدوج، "الزنجي" و "الوثني"، قد تطورت بشكل كبير لتشكل- بالتأكيد- جزءاً منه (**Une Saison en Enfer,** éd. Critique, **Mercure de France**, 1946,p.16)، لكنه أحس بالارتباك إزاء المقطوعتين الأخريين. وإذا ما لاحظنا- رغم هذا- أن نص "**دم فاسد**" الذي ينقسم، اليوم، إلى ثماني مقطوعات، قد عدل "رامبو" فيه كثيراً (كما تثبت المسودة المكتشفة مؤخراً، والمنشورة في **Mercure de France**، يناير ١٩٤٨، حيث ترتبط معاً مقطوعتان، ستنفصلان-- في النص النهائي- بفاصل طويل)، فإننا نميل بشدة إلى الاعتقاد بأن "**دم فاسد**" كانت مكونة- في شكلها الأوَّلي- من ثلاثة نصوص، تنطلق، حسب فهمي، من جملة: "لديَّ من أسلافي..."، و "وطفلاً صغيراً ما يزال..."، و"الملل لم يعد حُبي". ويبدو لي أنه قد سبق التعبير عن هذه الفكرة.

(٧٧) قارن "**فصل في الجحيم**" (Œuvres,p.205).

(٧٨) **Jean-Arthur Rimbaud**, Champion, 1929,p.195.

(٧٩) Luc Decaunes, **Rimbaud ou le Jules Verne de la poésie (Cahiers du Sud**, 1949,p.295,p.499).

(٨٠) **Flagrant Délit**, thésée,1949,p.41.

(٨١) مسودة "**خيمياء الكلمة**"(Œuvres,p.235): "أكره الآن الاندفاقات الصوفية وغرائبية الأسلوب. الآن

أستطيع أن أقول إن الفن حماقة".

(٨٢) **المستحيل** (Œuvres,p.225).

(٨٣) "أيها البائع، أنت زنجي، أيها القاضي، أنت زنجي، أيها الجنرال، أنت زنجي، أيها الامبراطور، يا حكّة قديمة، أنت زنجي..." (**دم فاسد**، ص٢٠٩).

(٨٤) **دم فاسد**، ص٢٠٨.

(٨٥) "لم تعد ثمة كلمات "(**دم فاسد**، ص٢٠٩)، "لم أعد أستطيع الكلام" (**صباح**، ص٢٢٨).

(٨٦) "آه يا صديقاتي!...لا، لستن صديقاتي... ما من هذيان ولا تعذيب أبداً كهذا.. يا لها من رعونة! " (**العذراء الحمقاء**، ص٢١٤). وانقطاع الأفكار والارتدادات مستمران: "أتعرف هنا على تربية طفولتي القذرة. ثم ماذا!... هيا يا سنواتي العشرين، إذا ما عاش الأخرون عشرينهم ... لا! لا! أنا أتمرد الآن على الموت!".

(٨٧) "**دم فاسد**"، ص٢٠٧، "**المستحيل**"، ص٢٢٣، التشديد من عندي .

(٨٨) "**المستحيل**"، ص٢٢٣، "**دم فاسد**"، ص٢١١، التشديد من عندي.

(٨٩) **Fausse conversion** (brouillon de **Nuit de l'Enfer**), Œuvres,p.231.

(٩٠) مسودات "**اعترافات مزيفة**" (**ليل الجحيم**) و"**خيمياء الكلمة**"، نشرها "بريشون" في **Nouvelle Revue Française**، في أغسطس ١٩١٤، وأعيد نشرها ضمن **مؤلفات** رامبو، ص٢٣١،٢٣٥، مع تصحيحات القراءة التي قام بها "بويان دي لاكوست" في طبعته المحققة لـ "فصل في الجحيم". وفي **Mercure de France**، يناير١٩٤٨، نشر "هـ.ماتاراسو" و "بويان دي لاكوست" (في نفس فترة نشر مسودات مقطوعتين نثريتين "إنجيليتين") مسودةً ثالثة اكتشفت حديثاً، تتضمن مقطوعتين من "**دم فاسد**".

(٩١) **Rimbaud,** kra, 1930, p.209.

(٩٢) Œuvres,p.224.

(٩٣) مسودة "**خيمياء الكلمة**" (Œuvres,p.235).

(٩٤) **Rimbaud**, kra, 1930,p.205- 206.

(٩٥) **Rimbaud, kra, 1930,p.206**.وينبغي أن نذكر أن "ريفيير" يلتزم قراءة "بريشون"،والنص الذي ذكره "بويان دي لاكوست" في طبعته المحققة لـ "**فصل في الجحيم**"، التي روجعت بعناية على الأصل (وهو النص الذي أعادت "لابلياد" نشره) هو أفضلهم بالتأكيد، لكن استخلاصات "ريفيير" بشأنه لم تتغير.

(٩٦) وهو أمر دال أن نراه- في "**ليل الجحيم**"- يضع ألفاظًا ملموسة وأكثر إيحاء: "آه! الطفولة، العشب، المطر، البحيرة على الصخور..."، بدلاً من التعبيرات العادية إلى حدٍ ما في المسودة: "أيا طفولتي، يا قريتي، يا حقول، يا بحيرة على الساحل الرملي".

(٩٧) **Œuvres,p.223**. "لقد انتهى! إنه في الهواء! لا يستند على شيء! ولم يعد محمولاً إلاّ بالموسيقي، مثل

بجعة جميلة تطير وجناحاها يمتدان في وسط فردوس!"، ذلك ما يقوله "كلوديل" فيما يتعلق بهذه الجملة (**Positions** **et propositions,** Gallimard, 1928,t.I,p.75).

(٩٨) ها هو نص المسودة (والكلمات التي شطبها "رامبو" موضوعة بين قوسين): "وجدت نفسي ناضجا لـ (الموت) الوفاة، ووهني يشدني حتى تخوم العالم والحياة (حيث الأعاصير)، في "سميريا" السوداء، وطن الموتى، حيث... كبير قد اتخذ طريق المخاطر المهجور كله تقريباً (غير مقروء) (إلى) لدى..... مهولة" (Œuvres,p.234-5).

(٩٩) يُشَبِّه "الجنون الذي نسجنه" في "**خيمياء الكلمة**" (ص٢٢٣) بـ "الجنون الذي لا شكل له" في المسودة. لكن "رامبو" كان قد كتب "الجنون المسجون" (ص٢٣٤).

(١٠٠) **Rimbaud**, kra, 1930, p.193. سنرى- فعلاً- "رامبو" وهو يغير تماماً، خلال نقله لإحدى القصائد، المعنى من نسخة إلى أخرى: البيت الأخير من "**دمعة**": "وأنا الذي لم أبال بالشرب!" سيصبح- في "**خيمياء الكلمة**": "باكياً، كنت أرى الذهب، ولم أستطع الشرب" (Œuvres,p.125 et219). والطريقة مألوفة بالنسبة لشاعر.

(١٠١) **Brouillons**, p.235 ,**Alchimie du Verbe**, p.220 et 222.

(١٠٢) **دم فاسد**، ص٢٠٩.

(١٠٣) **خيمياء الكلمة**، ص٢٢٤.

(١٠٤) **البرق**، ص٢٢٧.

(١٠٥) **صباح**، ص٢٢٨.

(١٠٦) **وداعاً**، ص٢٢٩.

(١٠٧) قارن "**ليل الجحيم**"، ص٢١٣.

(١٠٨) **ليل الجحيم**، ص٢١٢. ويمكننا مقارنة مسودة هذا النص: "السحر، والخيمياء، والصوفيات، والعطور الزائفة، والموسيقات الساذجة" (٢٣٢) بالتصريح: "أكره الآن الاندفاقات الصوفية وغرابات الأسلوب" الذي يختم مسودة" **خيمياء الكلمة**" (ص٢٣٥).

(١٠٩) **ليل الجحيم**، ص٢١٢.

(١١٠) **وداعاً**، ص٢٢٩.

(١١١) قارن A. Adam, **Verlaine**, Hatier, 1953,p.92

(١١٢) يرى "ب. جيرو"- الذي درس مؤخراً تطور أسلوب "رامبو" بمساعدة المعطيات الإحصائية- أن "نصوصاً من قبيل **كوميديا العطش**، و**أغنية من فوق الأبراج**، و**فكرة طيبة في الصباح**، و**أنصت كيف يشتكي**، و**أيا فصول، ياقصور** -إنما تقع، من الناحية الأسلوبية، ضمن مناخ "**أناشيد غنائية بلا كلمات**"، ويضيف: "كما أن المجالات المشتركة- على صعيد النَّظم والإلهام- لا تقل عنها وضوحاً" (**L'évolution statistique du style de** **Rimbaud, Mercure de France,** 1er octobre 1954,p.207).

(١١٣) قارن مسودة "**خيمياء الكلمة**"، ص٢٣٥.

(١١٤) "أمسك بالحقيقة" (**ليل الجحيم**)، "الحقيقة التي ربما تحيط بنا بملائكتها الباكين" (**المستحيل**) .

(١١٥) **وداعاً**، ص٢٣٠.

(١١٦) **La pensée poétique de Rimbaud,** Nizet, 1950,p. 290 et p.305-306.

(١١٧) **Notes nouvelles sur Edgar Poe, Nouvelles Histoires extraordinaires**؛ وقد أوضحت - فيما سبق (ص١٠٩)- أن حكايات "بو" دفعت "بودلير" إلى البحث- في نثر "**سأم باريس**"- عن مزيد من الحرية والحقيقة.

(١١٨) قارن "**وداعا**"، ص٢٣٠.

(١١٩) **خيمياء الكلمة**، ص٢٢١: **أغنية أعلى الأبراج**، ص١٣٢.

(١٢٠) **خيمياء الكلمة**، ص٢٢٣: **أبدية**، ص١٣٣.

(١٢١) قارن بالأبيات التي نشرها "بليمون" في **Renaissance**، ٢٤ مايو ١٨٧٣، بعنوان **قليل من الموسيقى**:

موسيقي عاشقة
تحت أصابع عازف جيتار،
استيقظت حزينة قليلاً،
مع النسمة المذعورة...

و"**فانتازيات**" (المنظومة أيضاً) عن "**الباحثين**"، في عدد ٣٠ نوفمبر ١٨٧٣.

(١٢٢) **خيمياء الكلمة**، ص٢٢٠.

(١٢٣) "يجب أن نكون حديثين بشكل مطلق" (**وداعاً**، ص٢٢٩).

(١٢٤) **وداعاً**، ص٢٣٠.

(١٢٥) قارن بما سيلي تحت عنوان "**من بودلير إلى الرمزية**"، وما بعد .

(١٢٦) نتذكر أن قراءة "بودلير"- إذا ما صدقنا "**دلاهاي**"- قد "أوحت" إلى "رامبو"، أيضاً، "بمحاولة كتابة قصائد نثر" (قارن بما سبق ص ٢١٠).

(١٢٧) انظر الفصل الأول من القسم الثاني من هذا الكتاب، ملحوظة ١٠٧،وما يتعلق بها في المتن.

(١٢٨) انظر ما سيلي، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني.

(١٢٩) انظر ما سيلي، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني. هل ثمة ذكرى ساخرة من "الهستيري" لفيرلين: "العينان الجاحظتان ببشاعة، الفم المفتوح كما من مجاعات مرعبة" (**La Parodie**,2-9 janvier 1870)، في "شقيق يدعو للرثاء"، من "صعاليك، و "الفم المتعفن، والعينان المفزوعتان" (**إشراقات**، ص١٨٢)؟

(١٣٠) انظر ما سيلي، بالبند III في الفصل الأول من القسم الثاني.

(١٣١) قدمت مجلة **Renaissance** تحليلاً لها في ٢٣ يونيو؛ وقد نشر العديد من قصائد "**فانتازيات**" (Le Meuble, Madrigal, La Distrayeuse) في هذه المجلة عام ١٨٧٢.

(١٣٢) ألم يدفع "فيرلين" "رامبو" إلى قراءة **Revue des Lettres et des Arts** التي سبق أن نشرت- عام ١٨٦٧- نثريته" **أبداً بعد ذلك Nevermore**"، وأيضاً أناشيد غنائية لآلويزيوس برتران و"صفحات منسية Pages

"oubliées" لمالارميه؟

(١٣٣) كانت العلاقات أحياناً متوترة (قارن خطاب "جامف"، ١٨٧٢، (Œuvres, Rimbaud,p.271)، لكن مجلة "**Renaissance**" نشرت "**الغربان**"، وقد أعطى "رامبو" مخطوط "**حروف متحركة Voyelles**" إلى "بليمون" عام ١٨٧٢.

(١٣٤) نستطيع الافتراض أن "رامبو" قد تذكر بضع جُمل لـ "ت. جوتييه" عن "**القمر**": "عالم جديد يتبدَّى فجأة (...) وعندما نتأمل الكوكب في أوجه، تنبسط النتوءات "(**L'Artiste**, mai 1872)؛ وهو يصف في "**أمسية تاريخية**": "عالم صغير شاحب ومنبسط"، والأكثر أهمية وقيمة أيضاً (رغم أن مقارنات كهذه بعيدة عن أن تكون حاسمة، وهو ما لابد أن ندركه تماماً) تلك المقارنة التي نستطيع القيام بها مع نشر "ا.بيجين"، **الإعصار**، المنشورة في "**لارتيست L'Artiste**"، يناير ١٨٧٣: "كانت السماء مثل بحر متحجر (...) تصادم الهاوية مع الهاوية (...) سيول من البروق (...) الأرض التي اندفنت تحت الحمم الملتهبة (...) والسيول والبروق تتعاقب مع المطر والريح"، حيث نسمع- بعد الإعصار- "نسمة رهيفة، مبينة، ناعمة، ترتعش سيمفونياتها عبر الفضاءات"، والإشارات المتضادة في "**بربري**": "ركام الثلوج الذي يمطر هباتٍ من عذوبة"، "تحولات اللجج واصطدام الجليد بالكواكب"، "أيا عذوبة، يا عالم، يا موسيقى!" (Œuvres,p.190). ويلاحظ "دي جراف" أن "رامبو" قد قرأ- في "لارتيست"، في منزل "شارل كرو"- مقاطع من "غواية القديس أنطوان"، رواية "فلوبير" التي لم تنشر في كتاب إلا عام ١٨٧٤، والتى منحت "إشراقات" بعض الإلهامات" (انظر de Graaf, **Les Illuminations et la date exacte de leur composition, Revue des Sciences humaines**, décembre 1950, p.247

(١٣٥) وبالمقابل، فإنني لا أعتقد، مطلقاً، أن قصائد "جوديت جوتييه"- بنماذجها المنشورة في مجلة **Renaissance** (قارن بماسيلى في الفصل الأول من القسم الثاني) - قد قدمت إلى "رامبو" نموذجاً ما، كما تعتقد السيدة "ستاركي". فهذه القصائد ترتكز على مفهوم فني يبدو لي مختلفاً- جذرياً- عن مفهوم "رامبو" .

(١٣٦) أضرب مثالاً بـ "**الرجل الذي يضحك**"، المنشورة عام ١٨٦٩، التي كان "رامبو" يعرفها جيداً (هذا الزقاق الشتائي من الغربان على جثة، هل أوحى له ببداية فكرة "**الغربان**"؟): "ضربات مخالب، ضربات منقار، نعيق، انتزاع المزق التي لم تعد إلا لحماً، قرقعة المنصة، صلصلة الحديد المتهالك، صرخات هَبة العاصفة، جلية، لا مجاهدة أكثر كآبة. طيف في مواجهة شياطين. معركة شبحية" (الفصل السادس).

(١٣٧) ها هي الخاتمة: "هواء ثقيل، مُحملٌ بالراتينج والورد. تحت الشجرة قط عجوز وكلب عجوز يجلسان القرفصاء، يستجديان الشمس. يرتجفان في مكانهما. لم يعد للقط مواء. والكلب بال مثل قبعة قديمة.
"امرأة شابة، بشفتين عريضتين مفلطحتين، حمراوين، تجلس شاحبة وعيناها منهكتان، تنظر بلا اكتراث أمامها في ثبات" (**Revue des Lettres et des Arts**, 1867, n° 21).

(١٣٨) انظر Richepin, **Revue de France**, 1er janvier 1927 , et Delahaye, **Préface des Valentines** de Nouveau, Messein, 1921؛ وفقا للأخير، فقد تقابلا في نهاية عام ١٨٧٣. حول العلاقة بين "رامبو" و"نوفو"، ورحلتهما إلى انجلترا، انظر D.de Graaf, **Rimbaud et la durée de son activité littéraire** ,Amsterdam, 1948, p.96-103.

(١٣٩) يجب اعتبار هذه الـ "نثريات" الأربع" أشياء مرئية" بأكثر من كونها قصائد نثر. وقد كتبها "نوفو" إما قبل سفره إلى انجلترا بقليل أو بعده: وكان قد ساهم- حوالى ١٨٧٣/١٨٧٤- في جرائد مختلفة (قارن بما سبق، ص٢١٧، الملحوظة ١٢١).

(١٤٠) تعرف "بويان دي لاكوست" على خط "جـ. نوفو" في موضعين من مخطوطة "**إشراقات**". قارن (**Rimbaud et le problème des Illuminations**,p.168-172).

(١٤١) **مدن، إشراقات**، ص١٨٣.

(١٤٢) **حفل شتائي، إشراقات**، ص١٨٨. هل عرف "رامبو"- من خلال "نوفو"- " الطرائف الصينية" الشهيرة لـ "ف. بوشيه"؟ أم من خلال "لارتيست" التي كانت قد نشرت أعداداً منها؟ وحقيقة أن "رامبو" قد زار- في لندن- متاحف الفنون التشكيلية، هي حقيقة مؤكدة، على أية حال، في مذكرات أخته "فيتالى" (قارن **Œuvres**, **Appendice**,p.543et 545).

(١٤٣) أشرت إلى مسألة علاقات "رامبو" بالانطباعية في مقال "رامبو وبروست والانطباعيون"، الذي نشر في العدد الخاص من **Revue des Sciences humaines, Autour du Symbolisme**, 2e trimestre 1955,p.257-262.

(١٤٤) G.Nouveau, **Notes parisiennes**, à la suite des **Valentines**, Messein, 1921, p.215.

(١٤٥) قارن بما سيلي ٢٣٣،٢٣٤.

(١٤٦) وأعتقد- في المقابل- أنه يجب اللجوء إلى الكثير من النصوص، كي نكتشف- مثل السيدة "ستاركي"- حافزاً كهذا المذكور في Michelet, **Introduction à l'Histoire Universelle** de، حيث يعارض "ميشليه" النثر (نثر بوسوييه، ومونت كيو، وفولتير) بالشعر، ويحتفي- في الانتقال من الشعر إلى النثر (النثر النثري)- بـ "التسوية الثقافية" (Michelet, **Œuvres**, Flammarion, t.XXXVIII ; E.Starkie, **Rimbaud**, Hamish Hamilton, London, 2e éd.,1947,p.293)

(١٤٧) قارن بـ "أنا مدفوع لإيجاد المكان والصيغة"، **متشردان**، **Œuvres**,p.182.

(١٤٨) هو رأي السيدة "ستاركي" التي تعتقد أن "رامبو"- عند مراجعته "**إشراقات**"- قد جعلها أكثر صفاءً وبساطة، وتنظيماً (**مرجع سابق**، ص٢٠٠).

(١٤٩) إذا كان "ما يأتي به "الشاعر" من هناك له شكل، فإنه يقدم شكلاً، وإن كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل".

(١٥٠) قارن بما سبق ص٢٠١، ٢٠٢. وفي هذا الصدد، يمكننا اعتبار الحكاية التي يرويها "دلاهاي" عرضية: عندما علما بانتصار الثورة واستتباب الكوميونة في باريس، عام ١٨٧١، كان- هو و "رامبو"- ينطقان بـ"وحشية شيطانية"- خلال مرورهما أمام أصحاب الدكاكين- بهذه "الكلمات البشعة": "انهزم النظام...!" (**Souvenirs Familiers à propos de Rimbaud, Verlaine et Germain Nouveau**, Messein, 1925,p.103). تصرفات صبيانية بلاشك، لكن هذه "الكلمات البشعة" يمكنها أن تستخدم كحاشية في **إشراقات**.

(١٥١) "إنه أحد الامتيازات الاستثنائية للفن أن يصبح البشع- عند التعبير عنه بشكل فني- جمالاً، **والألم**

الموقّع والموزون يملأ الروح **بفرحة** هادئة"، على ما يكتب "بودلير" عن "ت.جوتييه" (**Œuvres**, éd. de la Pléiade,t. II,p.475).

(١٥٢) في خطاب إلى "هوساى" استخدم كمقدمة إلى قصائده النثرية، وتمكن "رامبو" من قراءته والتمعن فيه.

(١٥٣) **Notice**، في بداية "**إشراقات**"، ١٨٨٦.

(١٥٤) **حكاية**، ص ١٧٠.

(١٥٥) إنها- بشكل أو آخر- "رؤى" عن عالم خيالي، وبشكل خاص وصف لـ "المدن".

(١٥٦) **متشردان**، **الأعمال**.

(١٥٧) **صباح السُكر**، **ضيق أليم**، إلخ...

(١٥٨) **جنيَّة**، ص١٩٧.

(١٥٩) ص١٧٧. بعد الإثبات الباهر الذي قدمه "ا.آدام" عن "**القارب النشوان**" -mars 1951, n°7-8 - يبدو مؤكداً أن "**جُمل**" مكونة لا من قصيدة **واحدة**، بل من قصيدتين. وفي مخطوط "جرو"، تنتهي القصيدة الأولى في نهاية الصفحة المزدوجة رقم ٢، مع كلمات "المادح الوحيد لهذا اليأس الحقير". ويبدأ القصيدة الثانية أعلى الصفحة المزدوجة رقم ١٢. والقصيدة الأولى وحدها هي التي يناسبها العنوان الذي يسخر من "جُمل" الحب التقليدي، "هذا الثغاء الصبياني، وحلمه بالطهارة والعزلة لاثنين": وللسخرية، سوف يستعيد "رامبو" نفس ألفاظ "فيرلين" الذي كان قد تحدث في "**أغنية طيبة**" عن "غابة سوداء"، والذي قال- في "**أغنية لطيفة منسية**": "لنكن طفلين.....".

(١٦٠) قارن **Solde**,p.200.

(١٦١) كما في "**متشردان**" التي يتعرف فيها "فيرلين"- "الطبيب الشيطاني"- على نفسه (قارن Rimbaud, **Œuvres, Notes**,p.692).

(١٦٢) **صوفية**، ص١٨٥.

(١٦٣) تسمح دراسة المخطوطات بالاعتقاد بأن "أمسيات-٣" و "شباب-٤" كانت تشكل أجزاء مستقلةً: انظر- بهذا الصدد- إشارات "ا.آدام" المفيدة (**Revue des Sciences humaines**, décembre 1950, p.239 et 250).

(١٦٤) **Jean- Arthur Rimbaud, sa vie, son œuvre, son influence**, Champion, 1929,p.179.

(١٦٥) **طفولة -٣**، ص ١٦٩.

(١٦٦) وذلك بشكل دائم: سنرى بضعة أمثلة فيما بعد، ص٢٣٩.

(١٦٧) **Œuvres**,p.190.

(١٦٨) **Œuvres**,p.171.

(١٦٩) **Œuvres**,p.168.

(١٧٠) **طفولة-٤**، ص١٧٠.

(١٧١) **Rimbaud,** Kra,1930,p.131(Premiére édition,1914)؛ وقد حاول "إيتيومبل" إلغاء غموض هذا التساؤل (**Rimbaud**,N.R.F., 1936,p.72-73; cf. **Le Mythe de Rimbaud: structure du mythe**, Gallimard, 1952,p.385)؛ وإذا ما كان "مظهر العاشق المتأوه" هذا مستنكراً منطقياً، فهو موجود- رغم هذا- شعرياً، فقط بفعل ذكره.

(١٧٢) Riviére, **Rimbaud**, p.140.(ترجع إحالاتي إلى طبعة "كرا Kra" عام ١٩٣٠).

(١٧٣) **Rimbaud**, Kra, 1930,p.147.

(١٧٤) **المرجع السابق**، ص١٤٥.

(١٧٥) **المرجع السابق**، ص١٤٦.

(١٧٦) **المرجع السابق**، ص٢١٣. ونعلم أن "ريفيير" قد كف- منذ عام ١٩٢٣- عن الاندهاش من "الطابع الصوفي" لـ "**إشراقات**" (قارن Etiemble, **Le Mythe de Rimbaud**, **structure du mythe**,p.170). وعبثا حاول "إيتيومبل" السخرية من مؤيدي "رامبو صوفي" (**مرجع سابق**، ص١٦٥، ١٧١)، لكن "شعر ميتافيزيقي "له معنى شديد الاختلاف.

(١٧٧) **La Correspondance des arts**, Flammarion,1947 . p.274.

(١٧٨) قارن "**فصل في الجحيم**، **وداعاً**، ص٢٣٠.

(١٧٩) Etiemble, **Rimbaud**, N.R.F., 1936,p.169؛ وفصل "الشعر أداة" يدرس- بشكل متكامل- الأدوات التي "تخلص" رامبو بها من الواقع.

(١٨٠) تقدم لنا "**مدينة-١**" نموذجًا جيداً للطريقة التي يمزج بها "رامبو" العناصر المستمدة من كل الأزمنة (رولان، ماب، ديانا وفينوس) وكل البلدان (شاليهات خشبية، آنية رومانية، نخيل، شوارع فسيحة...)، وقد وضع كل شيء على نفس المستوى (ص١٨١).

(١٨١) **وداعاً**، ص٢٢٩. ورغم ما قاله بعض المعلقين، فلا نرى كيف يمكن لـ "**إشراقات**" أن تمثل عودةً إلى هذا "الواقع الخشن" الذي يتحدث عنه "**فصل في الجحيم**"، ربما تحت تأثير الإقامة في "روش" (كـ"فلاح!"، حسبما يضيف "رامبو").

(١٨٢) **إشراقات**، **رصيد**، ص٢٠١.

(١٨٣) **كائن جميل**، ص١٧٣.

(١٨٤) **جُمل**، ص١٧٧.

(١٨٥) **الجسور**، ص ١٧٩.

(١٨٦) "أدار الطفل ذراعيه" (**طوفان**، ص١٧٦)، "الملائكة تلف ملابسها الصوفية" (**صوفية**، ص١٨٥)، "سيدات يحومن" (**طفولة-١**، ص١٦٨)، إلخ... ونتذكر أن "بودلير" سبق أن كتب: "الأصوات والروائح تلف في هواء الليل...".

(١٨٧) **طفولة-٣**، ص١٦٩.

(١٨٨) **بربري**، ص١٩٠.

(١٨٩) **ضيق أليم**، ص١٨٩.

(١٩٠) **جنية**، ص١٩٦.

(١٩١) **مدن-١**، ص١٨١.

(١٩٢) **كائن جميل**، ص١٧٣.

(١٩٣) قارن في "**خيمياء الكلمة**": "كنتُ أسقط في النوم لعدة أيـام" (ص ٢٢٣). يمكننـا التفكـير أيضـاً في "تأثير الحشيش".

(١٩٤) **Rimbaud le voyant**, Denoël et steele, 1929,p.123. ورغم هذا، فلا نستطيع اعتبار هـذه القصيـدة إنتاجاً لبعض من "الكتابة الآلية"؛ وأعتقد- على النقيـض مـن ذلـك، بالاتفـاق مـع "دى جـراف"- أن هـذا النـص" ليست له أية صلة بإنتاج تخطيطي"، وأن تقنيته شـديدة البراعـة (قـارن **A.Rimbaud et la durée de son activité littéraire**, Amsterdam, 1948,p.81).

(١٩٥) قارن **Œuvres**, notes,p.632.

(١٩٦) **فجر**، ص١٣٦. التشديد من عندنا.

(١٩٧) **ليلية مبتذلة**، ص١٨٧.

(١٩٨) **بعد الطوفان**، ص١٦٧. ويذكر "مـاكس ريـبي"- **Essai d'une rythmique des- Illuminations d'A.Rimbaud** (Thése d'Université ,Zurich, 1948) - أن "الشاعر يعلق نهاية المقطع، وإذا صح القول، فإنـه يعيـد توجيهها إلى الوراء، بعيداً، بأن يغير دائماً من موقع الذروة، وذلك بإدخال أجزاء جديـدة مـن الجُملـة في أمـاكن لا نتوقعها"؛ إنه ما يسميه جُملاً ذات "قمم مبهمة" (ص٤٤).

(١٩٩) **Rimbaud**, Kra, 1930,p.183.

(٢٠٠) **آثار عجلات**، ص١٨٠.

(٢٠١) **صوفية**، ص ١٨٥.

(٢٠٢) **مترو بوليتان**، ص ١٨٩. تصحيح "سهول البازلاء" بدلاً من "شتلات" قام به "بويان دي لاكوسـت" في طبعته المحققة من "**إشراقات**" عام ١٩٤٩.

(٢٠٣) **Rimbaud**, N.R.F.,1936,p.221.

(٢٠٤) **صباح السُّكر**، ص١٧٦.

(٢٠٥) **Rimbaud**,p.75.

(٢٠٦) **ضيق أليم**، ص ١٨٩. وقد لاحظنا- في جُملة "صبـاح السُّـكر" المذكـورة مـن قبـل- التـأكيد علـى ضمير الملكية: "خيري، جمالي".

(٢٠٧) في **Crimen Amoris**، المستلهم من "رامبو"، كما نعلم.

(٢٠٨) **خطاب الرائي**، ص٢٥٤. وقد كتب "روشون" عدة صفحات- صائبة تماماً- عن المسافة التي تفصل- أيضاً- سلوك رامبو "الإيجابي" عن سلوك السيرياليين" السلبي "بشكل منهجي (**J.-A.Rimbaud, sa vie, son œuvre, son influence**, Champion, 1929,p.248-251).

(٢٠٩) قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الخامس، تحت عنوان" **الفوضوية الاجتماعية والأدب**".

(٢١٠) قارن بما سبق، ص ٢٠٥.

(٢١١) قارن بـ **هذيانات-١** (**العذراء الحمقاء**) في "**فصل في الجحيم**"، ص٢١٥.

(٢١٢) A.Adam,**L'énigme des Illuminations** (**Revue des Sciences humaines**, déc,1950,p.240)

(٢١٣) ها هو نص "**شباب- ٤**" كاملاً (Œuvres,p.200): "ماتزال في إغواء أنطوان. لعبة الإخلاص انقطعت، ورجفات الكبرياء الصبياني، والوهن والهلع. لكنك ستشرع في هذا العمل: جميع الإمكانيات التناغمية والمعمارية ستتأثر حول مقعدك. كائنات كاملة غير متوقعة ستهب نفسها لتجاربك. وحولك سينساب حالماً فضول الحشود القديمة والترف المتبطل. وذاكرتك وحواسك لن تكون إلا غذاء لاندفاعتك الخلاقة. أما العالم، فماذا سيصبح عندما تكون قد رحلت؟ لا شيء، بأية حال، من المظاهر الحالية".

والإشارة إلى إغواء القديس أنطوان تدفعنا إلى التفكير في أن هذا النص قد كتب بعد مارس ١٨٧٤: فقد ظهرت رواية "فلوبير" في المكتبات - فعلا - في أبريل ١٨٧٤. والواقع أن "رامبو" ربما قرأ مقتطفات منها في "**لارتيست**" عند "شارل كرو"- منذ عام ١٨٧١- إذا ما افترضنا أن الفضول قد تملكه لتصفح أعداد قديمة تعود إلى عامي١٨٥٦-١٨٥٧.

(٢١٤) قصيدة **فجر** "تملك وحدة بديهية"، وفي **صوفية** "فإن النظام محسوس به" (Ruchon, **J.A.Rimbaud**, Champion , 1929,p.180)؛ وفي "**حكاية**" و "**ملكية**" و "**رحيل**" و"**فجر**" و "**متشردان**"، "تظل الفكرة شبه متماسكة" Bouillane de Lacoste, **Rimbaud et le probléme des Illuminations**, **Mercure de France**, 1949,p.243.

(٢١٥) ولأن النص قصير، فإنني أعيده هنا بكامله:

رأيت ما يكفي. قوبلت الرؤية على كل النغمات.
نلت ما يكفي. ضوضاءات المدن، في المساء، وفي الشمس، ودائماً.
عرفت ما يكفي. مواقف الحياة .- يا للضوضاءات والرؤى!
رحيل في العاطفة والصخب الجديدين .

وتبدو هذه القصيدة كأنها قد كتبت لحظة الرحيل مع "جيرمان نوفو".

(٢١٦) **Génie de Rimbaud**. Delagrave, 1934,p.60. يقول "م. فونتين": "أي كاتب أنيق العبارة ذلك الذي لن يعتبر نفسه سعيداً بشيء ثمين كهذا؟ ".وقد سبق أن رأينا كل هذه الأساليب شائعة للغاية لدى شعراء النثر، ومن بينهم "بودلير" (قارن "**نصف كرة في خصلة شعر**").

(٢١٧) هذه النثريات- وفقاً لـ "بويان دي لاكوست"- هي "الأكثر إثارة للإعجاب بشكل عام"، وليست

النثريات الأخرى سوى "شعوذة لفظية خالصة " (**op.cit.**,p.243).

(٢١٨) "**عبر** الشعر **ومن خلال** الشعر، في آن، عبر الموسيقي ومن خلالها، تستشف الروح الروائع الكامنة وراء القبر" (**Notes Nouvelles sur Edgar Poe**).

(٢١٩) Poe, **Le Domaine d'Arnheim (Nouvelle Histoires extraordinaire**, trad. Baudelaire).

(٢٢٠) **Rêve parisien, Œuvres,** éd., de la Pléiade,t.I,p.115.

(٢٢١) قارن بـ "**كائن جميل**"، ص١٧٥: "العذوبة المحتدمة لهذه المؤثرات" .

(٢٢٢) قارن بما سبق، ص٢٢٥، ملحوظة ١٨٠.

(٢٢٣) **طفولة-١**، ص ١٦٨.

(٢٢٤) "لا! لم تعد ثمة دقائق، لم تعد ثمة ثوان! اختفي الزمن، إنها الأبدية التي تحكم، أبدية من المباهج!" (**الغرفة المزدوجة، سأم باريس**، **Œuvres**, Pléiade,t.I,p.410).

(٢٢٥) "نعم، إنه هنا (حيث) يجب الذهاب للتنفس، للحلم وإطالة الساعات بلانهائية الأحاسيس " (**دعوة إلى السفر**، **نفس المرجع**، ص٤٣٢).

(٢٢٦) **أمسية تاريخية**، ص١٩٢.

(٢٢٧) **حيوات-٣**، ص١٧٤.

(٢٢٨) **مدن**، ص١٨٢.

(٢٢٩) **مدن**، ص١٨٣.

(٢٣٠) **أمسيات-٢**،ص١٨٥.

(٢٣١) **صوفية**، ص١٨٥.

(٢٣٢) **شباب-٤**، ص٢٠٠.

(٢٣٣) **بربري**، ص١٩٠.

(٢٣٤) حول هذا المزج للبحر والسماء، انظر Chisholm, **French Quarterly**, mars 1929.

(٢٣٥) انظر ما سيلي، ص٢٣٧.

(٢٣٦)**خيمياء الكلمة**، ص٢٢٣.

(٢٣٧) قارن "**حيوات-١**"، ص١٧٣: "ما الذي فعلوه بالبراهما الذي شرح لي الأمثال؟ " (...) "أتذكر ساعات من الفضة والشمس نحو الأنهار..." .

(٢٣٨) إنه الإنطباع الذى تمنحه- على أية حال- "**حيوات-٣**"، ص١٧٤ ("لقد صورت الكوميديا الإنسانية (...) قابلت جميع نساء الرسامين القدامى (...) أنجزت عملي الهائل...")، حتى لو قبلنا- مثلما هو محتمل- بأن "رامبو" يستخدم ذكريات حقيقية (قارن A.Adam, **L'énigme des Illuminations, Revue des Sciences**

humaines, décembre, 1950, p.227). cf. Baudelaire, **La vie antérieure.**

(٢٣٩) **طفولة- ٤**، ص١٦٩.

(٢٤٠) قارن بإعادة إنتاج المخطوط في **أطروحة** "بويان دي لاكوست"، ص١٦٧.

(٢٤١) "تجيء خادمة إلى جواري، (...) أستطيع القول إنها كانت كلباً صغيراً" (**صحارى الحب**، ص١٦٣)، "هذه العائلة وجر من الكلاب (....) لقد أحببت خنزيرا " (**خيمياء الكلمة**، ص٢٢٣). ويمكننا أن نلاحظ- بالمقابل- أن "رامبو"، بعد أن قال إن "الشاعر محمل بالإنسانية، بل بالحيوانات نفسها " (**خطاب الرائي**، ص٢٥٥)، لا يمنح هذه الأخيرة إلا مكاناً محدوداً- نسبياً- في شعره.

(٢٤٢) **الفراديس الاصطناعية**، ٣: مسرح سيرافيم (Œuvres, Pléiade, t.I, p.293-294). وهناك أكثر من مقارنة- علينا القيام بها - بين الهلوسات التي يصفها "بودلير" والأشكال التي تتخذها- أحياناً- "رؤى" رامبو (في قصائد مكتوبة- ولا شك- حوالي عام ١٨٧٢) .ولنسجل أنه في طبعة "كالمان- ليفي" لعام ١٨٦٩، كانت "**فراديس اصطناعية**" تالية **لقصائد نثر صغيرة** لبودلير.

(٢٤٣) خطاب بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ (**Œuvres**, p.254)، وتم توضيحه بخطاب إلى "إيزامبار" بتاريخ ١٣ مايو ١٨٧١ (**Œuvres**, p.252).

(٢٤٤) **Rimbaud le Voyant**, p.51. Cf. Etiemble, **Rimbaud, N.R.F**, 1936, p.18-19.

(٢٤٥) ملاحظات منشورة في **L'Artiste**، ٢ يونيو ١٨٤٤.

(٢٤٦) حتى لو كانت إشارات "فيرلين" عن "**إشراقات**" صائبة- "زخارف"، "نقوش ملونة"- فيبدو لي مستحيلاً ألا يكون حاضراً في ذهن "رامبو" المعنى العادي، "رؤى ساطعة"، وربما كاشفة. وليس ضرورياً- لذلك- أن نجعل من "رامبو" صوفيًا، وسيكون الأصوب أن نقول إن هذه الإشراقات- المفاجئة والتركيبية أساساً- تمثل خصائص **الحدس** الشعري نفسه. (قارن Hans Larsson, **La logique de la poésie**, trad. H. Philipot, Leroux, 1919, p.22-24).

(٢٤٧) التشديد من "فاليري" **Mélange, N.R.F.**, 1941, p.192.

(٢٤٨) **Rimbaud, l'artiste et l'être moral**, Messein, 1923, p.37.

(٢٤٩) **Génie de Rimbaud,** Delagrave, 1934, p.25.

(٢٥٠) **Œuvres**, p.200؛ قارن بما سبق، ص٢٢٨.

(٢٥١) يعيد "هلفيثيوس"- الذي قرأه "رامبو" بدأب في شارلفيل- التعرف فينا على خاصيتين "سلبيتين" هما "الحساسية الجسدية" و "الذاكرة"، التي "ليست سوى إحساس مستمر أصابه الوهن" (**De l'Esprit, Discours 1**, chap.1; cité par Rolland de Renéville, **Rimbaud le Voyant**, p.118).

(٢٥٢) كما يشير إلى ذلك "دلاهاي" **Les Illuminations et une Saison en Enfer d'A. Rimbaud**, Messein, 1927, p.48.

(٢٥٣) قارن بـ **Les Chevaux de bois de Verlaine**, dans les **Romances sans paroles**.

(٢٥٤) أشير إلى أتباع "شارل شاسيه" القادمين، الذين أرادوا تفسير "رامبو" من خلال "ليتريه Littré" (مثلما حاول "شاسيه" مع "مالارميه")، بأن أصل الكلمة التي ذكرها "ليتريه" لـ "أخدود = Orbitaria" مشتق من Orbita، بمعنى عجلة العربة.

(٢٥٥) أثارت هذه القصيدة هذياناً حقيقياً في التفسير: في مقابل "جوفان"، الذي يرى فيها "رؤى عدنية" لعالم يتجمل بحب فيرلين (**Rimbaud vivant**, Corréa,1947,p.169)، يقدم "هاكيت" تفسيراً على صعيد التحليل النفسي، حيث يرمز قوس قزح- مثلاً- إلى الحبل السُّري.. (**Le lyrisme de Rimbaud**, Nizet, 1938,p.112). ويجد فيها "إيتيومبل"- عن دقة أكبر- وصفاً لـ "كافة قاذورات" العالم الذي يقال إنه متحضر: "التجارة، الجرائم، الأديان"- كل ما يستدعي طوفاناً جديداً (**Rimbaud**, N.R.F.,1936,p.95).

(٢٥٦) **Rimbaud**,p.95.

(٢٥٧) هاهنا، على سبيل المثال، تؤكد العودة الأخيرة لـ "أحجار كريمة" و "أزهار"- المذكورين في البداية- على وحدة المقطوعة، طبقاً لطريقة التكرار الشائعة في قصيدة النثر (**بعد الطوفان**، ص١٦٧-١٦٨).

(٢٥٨) قارن "**شباب-٤**" :"كل الاحتمالات التناغمية والمعمارية ستتأثر حول مقعدك". ويمكننا- في الواقع- القول إن البنية الشعرية لدى "رامبو" ليست **ميلودية** بل **هارمونية**، أو- إن شئنا- إن طريقته في التفكير وفي التركيب ليست- كما سبق أن قلنا - خطِّيَّة، تعاقبية، بل تركيبية، أوركسترالية.

(٢٥٩) **جنية**، ص١٩٦ واستخدام النزعة الإنجليزية الزخرفية هو حقاً الدرس الصائب (قارن بالطبعة المحققة من "**إشراقات**" لـ "بويان دي لاكوست"، **Mercure de France**, 1949,p.113).

(٢٦٠) ألا يمكن لـ "**هيرودياد** " التي ألفها" مالارميه"- ونشرت عام ١٨٦٩ في **Parnasse contemporain**- أن تكون قد قدمت تذكيراً بـ "عيني" و"رقصة" هيلين، " وهي ما تزال متميزةً بالانفجارت المفتعلة، بالتأثيرات الباردة"؟ ومن ناحية أخرى، فاسم هيلين، وذكر "قارب متكاسل" و "روائح هابطة"، يمكن أن يكون قد جاء من "مقاطع إلى هيلين" لبو، التي ترجمها "مالارميه" عام ١٨٧٢ فيRenaissance بـ "بليمون"، التي يقول مقطعها الأول: "هيلين، جمالك بالنسبة لي يشبه مراكب نيس في القديم، التي كانت تحمل، الهوينى، على بحر معطر، المسافر الشاحب والمتعب إلى شاطئ مولده".

(٢٦١) **Revue des Sciences humaines**, décembre . 1950,p.233.

(٢٦٢) مثلما أوضحه "إيتيومبل" جيداً في **Rimbaud,N.R.F**.,1936,p.163-168.

(٢٦٣) "ممثلون صغار" (**طفولة-٤**)، "عصافير ممثلة" (**مشاهد**)، إلخ...

(٢٦٤) **مشاهد**، ص١٩١.

(٢٦٥) "الشلال يقرقع خلف أكواخ الأوبرا الكوميدية" (**حفل شتائي**)، "متعة الديكور والوقت الفريدين" (**جنية**).

(٢٦٦) فيما يتعلق بلندن، ألا يمكن أن نفكر أنه بالنسبة لغريب مثل "رامبو"- الذي لا يفهم كلمات الأوبرا الكوميدية جيداً (مادام الأمر يتعلق بأوبرا كوميدية في "**مشاهد**" و "**حفل شتائي**")- فإن الافتتان المرئي هو الأساس؟ ولنسجل أن "رامبو" لا يبدو ضليعاً في الموسيقي، وقد تعرف في باريس على رسامين وكتاب، لا موسيقيين (قارن

بـ"باردي" المذكور في بداية طبعة (Pléiade,p. XXVIII). قارن– مـع ذلـك– بـ **Rimbaud et la musique** ضمـن
S.Briet. **Rimbaud notre prochain**. Nouvelle édition latines, 1965

(٢٦٧) وإذا ما فكرنا أن "رامبو" كان يشـاهد المسرحيات– ولا شـك– بالطـابق الثـاني أو الثـالث، ويـرى ردهة المسرح من أعلى، ألا يمكن أن نرى– في ذلك– تفسيراً لهذا الوصف الغريب لـ "سـجاد مـن الخيـوط الفضيـة ومن عيون ومن خصلات شعر"؟ هي فرضية بسيطة، مثل كل الفرضيات التي يمكن القيام بها....

(٢٦٨) **Rimbaud**.N.R.F.,1936,p.164.

(٢٦٩) **أمسيات** "، ص١٨٤. ألا يُذكر هذا النص– هو أيضاً– بمشهدٍ ما؟ " الإضاءة تعود إلى شجرة البناء. ومن طرفي الصالة، ديكورات ما، وتصاعدات هارمونية تتلاقى".

(٢٧٠) قارن بما سبق، ص٢٢٥.

(٢٧١) قـارن– في "**الجسـور**" – بـ: "شعاع أبيـض، يسـقط مـن أعلـى السـماء، يُغـني هـذه الكوميديـا" .(**Œuvres**,p.179)

(٢٧٢) **أمسية تاريخية**، ص١٩٣.

(٢٧٣) حيث نستطيع أن نرى– في شبه يقين– رسما كاريكاتورياً للمراسم الكاثوليكية، على نحو مـا أوضـح "ا.آدام" (**المركب النشوان**، ٦ سبتمبر ١٩٥٠).

(٢٧٤) ومن المغري تماماً أن نرى– في "**مـدن–١**"، مـع "ا.آدام"– مشـهد الجبـل العـالي (قـارن **Revue des Sciences humaines**, décembre 1950,p.236-237). لكن "رامبو"– فيما يبدو لي– يثري المشهد الحقيقي بذكريـات مسرحية مستعارة، سواء من شيكسبير ("موكب مابز")، أو فاجنر ("ركـب المغنـين"، كتذكـير بـ "مغنـين صغـار"؛ و"قبو الحدادين والنُساك"، كتذكير بـ "سيجفريد"): ونعلم أن "رامبو" في "**ليل الجحيم**" مـن "**فصـل في الجحيـم**"، يُلمح إلى "خاتـم" نيبلونجين (ص٢١٣).

(٢٧٥) (والاستشهاد مستمد من "**طفولة–٣**") **Rimbaud, N.R.F.**, 1936,p.167

(٢٧٦) **مدن – ١**،ص١٨١.

(٢٧٧) **Rimbaud, l'artiste et l'être moral**. Messein, 1923,p.23.

(٢٧٨) **A l'ombre des jeunes filles en fleurs**,t.III, éd. Gallimard,1919,p.103.

(٢٧٩) عن هذا المزج بين البحر والسماء، انظر Chisholm, **French Quarterly**, mars 1929.

(٢٨٠) قـارن بمقـالي عـن **Rimbaud, Proust, et les impressionistes** في العـدد الخـاص مـن **Revue des Sciences humaines, Autour du Symbolisme** (2e trimestre 1955),p.257-262.

(٢٨١) في "**بَحرية**"، على سـبيل المثـال، حيـث يسـتخدم "رامبـو" طريقـةً تتمثـل في اسـتخدام ألفـاظ بحريـة للمشـهد الأرضي والعكس بالعكس.

(٢٨٢) **مدن–١**، ص١٨١.

(٢٨٣) **Jean- Arthur Rimbaud**. Champion, 1929,p.140؛ وينبغي ملاحظة ألاّ وجود– في "**إشـراقات**"–

إلا لقصيدة "حُلمية " واحدة، هي "ليلية مبتذلة" .

(٢٨٤) **Rimbaud et la révolte moderne**, N.R.F.,1952,p.62-63؛ قارن بـ "مراعي الفولاذ والزمرد"، "تراب القمة"، "الضوضاء المفجعة تتبع منحدرها". وبالنسبة لـ "تيبوديه"، فإن "**صوفية**" (بسبب الفقرة الأخيرة: "العذوبة المزدهرة للنجوم والسماء وما تبقى تهبط أمام المنحدر مثل سلّة") هي- ببساطة- "رؤية رجل مستلق، ينظر إلى المشهد وقد قلب رأسه" (**Mallarmé et Rimbaud, Reflexions sur la littérature**, Gallimard, 1938,p.162).

(٢٨٥) وهو أمر طبيعي، مادام يتعلق بـ "رؤى" لا بسرد، في أغلب الأحيان. لكنه أينما يقوم بالسرد، فياله من تتابع متسارع يفرضه على الأحداث! وكي ندرك ذلك، علينا بإعادة قراءة "**حكاية**" أو "**حيوات-٣**".

(٢٨٦) مقدمة **Cornet à Dés**,1916، وقد أعيد نشرها في طبعة Stock, 1923,p.16.

(٢٨٧) **La pensée poétique de Rimbaud**, Nizet, 1950 . في هذه الأطروحة، فإن "التحليل الظاهري للتفصيلة، الذي كان للبنية الفوقية أن تستند عليه، ليس سوى المراجعة المنتظمة، المصطنعة تقريباً، القسرية دائماً، لفرضية لن نستطيع وصفها بالميتافيزيقية، بل بالماوراء نفسية، حقاً" (Etiemble, **Rimbaldisme et Rimbaldite, Les Temps Modernes**, novembre 1949,p.915)؛ وقارن لنفس الكاتب- (**Le mythe de Rimbaud, Structure du mythe**, Gallimard , 1950,p.120-122) .

(٢٨٨) أستعير العبارة من "أو.نادال" (**Revue d'Histoire littéraire**, avril- juin 1951,p.224). ويبرز هذا التقرير- جيداً- المزايا والمبالغات في عمل "جينو".

(٢٨٩) قارن بأطروحة "ميشو" عن **Le message du symbolisme**, Nizet, 1947. وقد أوضح "نادال" جيداً (في مقال سبق ذكره) أن فكرة وجود شعر رامبوي رمزي مسبقاً، لا يمكنها أن تتفق مع **أسبقية** "المخطط الجدلي".

(٢٩٠) **خطاب الرائي** (إلى "دوميني"، ١٥ مايو ١٨٧١)، **Œuvres**,p.255.

(٢٩١) "ولأن كل قول فكرة، فسيأتي زمن للغة عالمية" (خطاب ١٦ مايو ١٨٧١، ص٢٥٥). ونعلم أن هذه الفكرة- عن لغة عالمية- الأثيرة لدى الخفائيين occultistes، قد راودت كثيراً من الشعراء، من بينهم "نرفال" الذي يشير إليها في "أوريليا"، و"مالارميه" فيما بعد. ومع ذلك، فلم يثبت- إطلاقاً- رغم جهود "جينو"، أن "رامبو" استطاع قراءة كتب عن "الخفائيين" و"القبلانيين"، في مكتبة شارلفيل (قارن بـ **Etiemble, Rimbaud, N.R.F.**, 1936,p.32-33,et **Le mythe de Rimbaud, Structure du Mythe**, chap. sur **Rimbaud et la Kabbale**, p.115-123 ويمكننا- فحسب- الاعتقاد بأن تلميذاً عمره سبعة عشر عاماً- مهما كانت عبقريته- ما كان بمقدوره إدراك فكرة "لغة عالمية"، دون أن تكون قد لفتت انتباهه بضع قراءات: ربما "بالانش" لا "**فيجييه**" و "**ليفي**" .

(٢٩٢) **Œuvres**,p.219. وعن سوناتا "الحروف المتحركة" و "الاستماع الملون"، سيفيدنا أن نقرأ الدراسة الحديثة والمتكاملة لـ "أ.نوليه" في **Noulet, Le premier visage de Rimbaud**, Bruxelles, 1953,p.109-187.

(٢٩٣) تنطلق محاولة "غيل" من سوناتا "الحروف المتحركة"، التي نشرها "لوتاس" عام ١٨٨٣ (قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الثاني، تحت عنوان" **موسيقي وتأثير فاجنر**").

(٢٩٤) "إن التطبيق المنهجي لمعايير **سوناتا الحروف المتحركة** أمر مستحيل"، كما يكتب "روشون" (**J.A.Rimbaud**, Champion, 1929,p.123).

(٢٩٥) "يأله من إحباط إزاء الانحراف الذي يمنح الليل مثلما يمنح النهار- بصورة متناقضة- وقعاً معتما هنـا، ومنيراً هناك" (Crise de Vers, Œuvres, éd. de la Pléiade,p.364).

(٢٩٦) فيما يتعلق ببودلير، أحيل إلى كتاب "ج. بوميه" الأساسي **La Mystique de Baudelaire**, Belle-Lettres,1932 الذي يطور كل النتائج الجمالية لسوناتا "توافقات" والبيت الشهير:

الروائح والألوان والأصوات تتجاوب .

(٢٩٧) قارن بـ "الارتعاشة الفضية" للماء، **Nouvelle Heloïse**, IV partie, Lettre XVII.

(٢٩٨) نعرف الـ "Frigus opacum" في **الرعوية** الأولى.

(٢٩٩) يقول "ج.بوميه" (**مرجع سابق**، ص١٤٠) إن "مؤلفات فيرلين تستحق- في ظل هذه العلاقة- دراسة كامنة"، ويقدم- كمثال- مقطوعة "حفلات أنيقة" و "إلى كليمين"، حيث يربط "فيرلين" بين الأحاسيس البصرية والشمية:

مـا دام العبير ينم
عن شحوبك البجعي،
ومادامت طهارة
شذاك...، إلخ.

ونعلم أن "رامبو"- منذ عام ١٨٧٠-كان شديد الإعجاب بهذا الديوان (قارن **Correspondance, Œuvres**, p.243)

(٣٠٠) **Baudelaire**, Corti,p.108.

(٣٠١) **Rimbaud**, Gallimard, 1936,p.198et sq.

(٣٠٢) **جُمل**، ص١٧٨.

(٣٠٣) **كائن جميل**، ص١٧٣.

(٣٠٤) **متروبوليتان**، ص١٩٠.

(٣٠٥) **Rimbaud**,p.206.

(٣٠٦) نقبل بموجات موسيقية تتسع" في دوائر"، وبباغتنا" جرس نارى وردى"، لكن ما الذي يمكن اعتقاده في قمر "يصيح ويحرق" أو "زهور" "تخور" (**مدن-١**،ص١٨١)؟

(٣٠٧) **Ce qu'on dit au poéte à propos de fleurs**(قصيدة موجهة إلى "بانفيل" بتاريخ ١٤ يوليو ١٨٧١)، Œuvres,p.96

(٣٠٨) قارن- في "**فصل في الجحيم**"- بـ: "حاولت ابتكار زهور جديدة" (**وداعاً**، ص٢٢٩)- إشارةً- ربما- إلى زهور "بنية" و"زرقاء" الواردة في "**ذكرى**" (ص١٢٢).

(٣٠٩) قارن Mallarmé, **Crise de Vers** (Œuvres,Pléiade,p.368)

(٣١٠) **طفولة -١**،ص١٦٨.

(٣١١) **طفولة-٢**، ص١٦٩.

(٣١٢) **مدن-١**، ص١٨١.

(٣١٣) **رأس بحري**، ص١٩١.

(٣١٤) **Ce qu'on dit au poéte à propos de fleurs,** p.99.

(٣١٥) ترجع الملحوظة إلى "م.كولون" M. Coulon, **Au cœur de Verlaine et de Rimbaud**, Le Livre, 1925,p.148؛ قارن بـ "**حلم باريس**" لبودلير (**Œuvres**, Pléiade,p.115). والواقع أن "بودلير" يحل محل النبات المعدنَ أو الرخـــــام:

كنـتُ قـد طـردتُ مـن هـذه المشـاهد
النبات غير المنتظم...

(٣١٦) **بعد الطوفان**، ص١٦٧.

(٣١٧) **فجر**، ص ١٨٦.

(٣١٨) Baudelaire, **Elévation**. انظر فصل "ج.بومييه" الذي جعل من هذا البيت عنواناً له، في **la Mystique de Baudelaire**, p.71-80.

(٣١٩) "كل شيء حساس "لفيثاغورس؛ انظر- في هذا الصدد- P.Berret, **La philosophie de V.Hugo**, Paulin, 1910, et **Les Chimères de Nerval**, avec exégèses de J.Moulin, Texte littéraire français,1949

(٣٢٠) **رأس بحرى**، ص١٩١.

(٣٢١) **متروبوليتان**، ص١٨٩.

(٣٢٢) **جنية**، ص ١٩٦. قارن "تبدد الروائح"، في "**صباح السُّكر**"، ص١٧٦.

(٣٢٣) **صوفية**، ص١٨٥.

(٣٢٤) **بعد الطوفان**، ص١٧٦.

(٣٢٥) **ضيق أليم**، ص١٨٩.

(٣٢٦) **بعد الطوفان**، ص١٧٦.

(٣٢٧) **جنية**، ص١٩٧.

(٣٢٨) يقول "بودلير" في يومياته (**Œuvres**, Pléiade,t.II,p.629): "**سماء مأساوية**. صفة لنظام مجرد مطبق على كائن مادي".انظر- في هذا الصدد- J.Pommier, **op.cit.**,p.86.

(٣٢٩) في **Nocturne Parisien des Poèmes Saturniens**

(٣٣٠) **طفولة-٢**، ص١٦٩.

(٣٣١) **طفولة-١**،ص١٦٨.

(٣٣٢) **أمسيات**، ص١٨٤. وذلك دون ذكر تأثيرات الهلوسة الناجمة عن الحشيش مثلما وصفها "بودلير": "ستتخذ تصاوير السقوف حياةً مرعبة... تعرجات الخطوط لغة واضحة بالقطع، حيث تقرأون الإثارة وشهوة الأرواح" (**قصيدة الحشيش**، ٤، **Œuvres**, Pléiade,t.I,p.305).

(٣٣٣) Baudelaire,**Richard Wagner et Tannhaüser** (Œuvres, Pléiade,t.II,p.487).

(٣٣٤) منذ العصور الموغلة في القدم، والنخلة رمز للقوة والانتصار، وفي اللغة الدارجة، تعبيرات من قبيل "remporter la palme"و "donner la palme".

(٣٣٥) **Royauté,Œuvres**,p.175. وسوف نلاحظ الطريقة التي يعيد بها الحيوية إلى كليشيهات قديمة، بأن يمنحها مظهراً ملموساً باستخدام كلمتي "بساتين النخل".

(٣٣٦) **ضيق أليم**، ص ١٨٩. ولنذكر- على عجل- حسن الحظ الذي ستشهده كلمة "نخلة"، في نفس الصيغة التعجبية لدى "مالارميه" (**هبة القصيدة**) و"فاليري" (**نخلة**) و "سان جون بيرس. (**مديح**).

(٣٣٧) **Mallarmé l'Obscur** (Denoël,1941,p.39 et 80). ومن الغريب أن نجد- لدى "رامبو"- (وقد خرج لتوه من الطفولة)، العلاقة "زهرة- لازورد"، "العذوبة المزدهرة للنجوم والسماء... الهوة المزدهرة الزرقاء" ("**صوفية**"، ص١٨٥). وفي "**فصل في الجحيم**": "السماء الزرقاء والعمل المزدهر للريف" (ص٢٠٩).

(٣٣٨) "الجامر، وهى تهمي هباتِ ريحٍ جليدية" (**بوبري**، ص١٩٠)، "ملائكة من لهب وجليد" (**صباح السُّكر**، ص١٧٥). قارن- في "**أبدية**":

إنه المشى البحري

مع الشمس (**Derniers Vers, Œuvres**,p.132).

وحسب "رولان دي رونيفيل"، فإن "اقتران الماء بالنار" يرمز إلى "مشاركة الطيبين والأشرار في الحب المطلق"، ويمثل الفكرة الأساسية في "**إشراقات**" (**Cahier de la Pléiade** Printemps 1950,p.108). وأترك له مسئولية تأكيدات كهذه .

(٣٣٩) أذكر هنا- كما نرى- "**فصل في الجحيم**" (**وداعاً**، ص٣٠٦)، وأيضا "**إشراقات**": طالما أن التداعيات- بالتحديد- قد استبدت برامبو على مدى حياته الأدبية.

(٣٤٠) **طفولة- ٥**، **إشراقات**، ص١٧٠.

(٣٤١) قارن - في "**فصل في الجحيم**" - هذا المقطع الدال: "في المدن، كان الطين يبدو لي- فجأةً- أحمر وأسود، مثل مرآة عندما يدور مصباح في الغرفة المجاورة، مثل كنز في غابة! حظاً سعيداً صرختُ، ورأيتُ بحراً من اللهب والدخان، في السماء، وإلى اليسار وإلى اليمين، كل الثروات مشتعلة مثل مليارات من الرعود "(ص٢٠٩)- إنها، في آن، رؤيا رمزية وانطباعية (فكرة المصباح وانعكاسه الأحمر، ذكريات طفولة ربما نجدها- من قبل- في "**صحارى الحب**"، **الأعمال**، ص١٦٢).

(٣٤٢) **أمسيات**، ص ١٨٤.

(٣٤٣) **جُمل**، ص١٧٧.

(٣٤٤) **مدن**،ص١٨١.

(٣٤٥) **متروبوليتان**، ص١٨٩. والتضييق التدريجي للجملة ملحوظ- هنا- بشكل خاص.

(٣٤٦) قارن بما سبق، ص٢٢٧.

(٣٤٧) **ضيق أليم**، ص ١٨٩.

(٣٤٨) **بربرى**، ص١٩٠. وهذه القصيدة مؤسسة بكاملها- تقريباً- على التداعيات أو صدمات الأسماء المشحونة بكهرباء شعرية.

(٣٤٩) **طفولة-٢**، ص١٦٩. وفيما يتعلق بهذه الجملة، يلاحظ "ا.بالاكيان"- بعبقرية- أننا نجد فيها تداعيات بصرية بين صليب الفارس والصليب الذي تشكله أجنحة الطاحونة (**Literary origins of Surrealism,** King's Crown, New York, 1947 ,chap. IV, 2: **Rimbaud**, p.82)

(٣٥٠) حول إيقاع ما تم تسميته- لفترة طويلة- "إشراقات منظومة" (ما يسمى الآن "أشعار أخيرة")، و"إشراقات" النثرية، سنجد إيضاحات قيمة- رغم أنها متعجلة إلى حدٍّ ما- في الأطروحة التي قدمها "ماكس ريبي" عام ١٩٤٨ إلى جامعة زيورخ **Essai d'une Rythmique des Illuminations d'Arthur Rimbaud**.

(٣٥١) **متشردان**، ص ١٨٢.

(٣٥٢) انظر Dû, **Le Groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo romancier, de 1818 à 1831**, Hachette, 1929.

(٣٥٣) **Mon Bisaïeul, Gaspard de la Nuit (Mercure de France**, 1911,p.110).

(٣٥٤) **M. David, statuaire,eod**.loc.,p.219.

(٣٥٥) حول "تماثلات" برتران، قارن بما سبق، ص٧٨ - ٨٠.

(٣٥٦) **Jean- Arthur Rimbaud,** Champion, 1929,p.167.

(٣٥٧) **بعد الطوفان**، ص١٦٧.

(٣٥٨) **ضيق أليم**، ص١٨٩.

(٣٥٩) **جنية**، ص١٩٨.

(٣٦٠) **أمسيات-١**، ص١٨٤ (التشديد من عندى). وقصيدة "**أمسيات-١**" مكتوبة بنفس حبر قصيدة "**ليلية مبتذلة**"، وهذه القصائد- كما أوضح "ا.آدام"- قد كتبت، فيما يبدو، في فترة أخرى مغايرة لفترة الـ"**إشراقات**" الأخرى المنشورة في مجموعة "جرو"، ربما عام ١٨٧٢. قارن بما سبق، ص ٢٠٧.

(٣٦١) **جُمل -١**، ص١٧٧.

(٣٦٢) **متروبوليتان**، ص١٨٩.

(٣٦٣) **حكاية**، ص١٧١. وفيرلين- الذي يقول في "**قصائد زحلية**":

ودائما ما أكره المرأة الجميلة،

والقافية السجعية والصديق الحذر!

يمكن أن يكون "رامبو" قد هداه إلى القافية السجعية (قارن Ruchon , **Jean- Arthur Rimbaud**, Champion, 1929, p.215-216).

(٣٦٤) **H.**,p.194.

(٣٦٥) في **مقدمته** لأعمال رامبو (**Mercure de France**, 1913).

(٣٦٦) **ليلية مبتذلة**، ص١٨٧.

(٣٦٧) **أزهار**، ص١٨٦. وقد سبق لهوجو أن استخدم- مراراً- "الثالوث المتماثل صوتيًّا في بداية الكلمات": "أحدب، أعور، أعرج"، "قابلوه، وشاهدوه وجها لوجه، وتعرفوا عليه". أينبغي أن نذكر إلى أي حد تتكرر هذه الطريقة في نثر رجال الخطابة اللاتينيين، الذين- إذا ما صدقنا "دلاهاي"- تأثر بهم "رامبو" قدر تأثر "هوجو" بهم؟ راجع (Le Dû, **Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo romancier**, Hachette, 1929)

(٣٦٨) **Œuvres**,p.187.

(٣٦٩) Rivière, **Rimbaud**, Kra, 1930,p.189-190. وفي نفس الوقت الذي نرى تنويعات حرف O "نرى الصوائت s أو d أو c ، وهي تمر مثل رسم ثانوي، عابرةً- بصورة مكتومة- سلسلة التوافقات الرئيسية"، على ما يلاحظ ريفيير.

(٣٧٠) **طفولة – ٢**،ص١٦٩.

(٣٧١) **بربري**، ص١٩٠.

(٣٧٢) A.Spire. **Sur la technique du vers Français** (**Mercure de France**, 1912, t. 78, p.502). يتعلق الأمر – بطبيعة الحال – بالنثر الاستدلالي والشعر الحر. قارن G. Lote, **L'alexandrin d'aprés la phonétique expérimentale**, Crés, 1912,p.106

(٣٧٣) قارن بما سيلي، تحت عنوان" **إيقاعات قصيدة النثر**"، الفصل الثالث من القسم الثاني.

(٣٧٤) قارن Cressot, **Le style et ses techniques**, P.U.F.,1947,p.168

(٣٧٥) قارن بما سبق، ص٢٣٩.

(٣٧٦) **ليلية مبتذلة**، ص١٨٧.

(٣٧٧) **رحيل**، ص١٧٥.

(٣٧٨) **جُمل**، ص١٧٧.

(٣٧٩) **إلى عقل**، ص١٧٦.

(٣٨٠) **فجر**، ص١٨٦.

(٣٨١) **صباح السُكر**، ص١٧٧.

(٣٨٢) **جُمل**، ص١٧٨. التشديد من عندي .

(٣٨٣) **Arthur Rimbaud, Œuvres** de Mallarmé, éd. de la Pléiade,p.516.

(٣٨٤) يصعب الاعتقاد- مثلما يقترح "إيتيومبل" في طبعته الأخيرة من مؤلفه "**رامبو**"- بأن "رامبو" كان يسعى إلى "البحث عن دور" في هراري، بأن يحول نفسه إلى تاجر للعبيد ومهرب أسلحة (**Rimbaud**,1950,p.222). فهو لم يسع إلى "الدخول في لعبة أخلاقية": اجتماعية، نعم. ويقدم "إيتيومبل" نفسه- فضلاً عن ذلك- بعض التحفظات الحكيمة (قارن ص٢٤٥)

(٣٨٥) Etiemble, **Rimbaud**, N.R.F., 1936,p.234. أسمح لنفسي بالشعور بالأسف لأن "إيتيومبل" – الذي كثيراً

ما قال الكثير من الأشياء الصائبة عن "رامبو"، في هذه الطبعة الأولى - قد شعر، منذ ذلك الحين، بالحاجة - في نفس وقت هدم "الأساطير" - إلى هدم فكرة شعر ذي طموحات ميتافيزيقية، وأن يعدل خاتمته كلها. فهو يعلن أنه كان- عام ١٩٣١ - "ضحية هذا النمط الذي يجعلنا نعتبر الشعر أسلوباً في المعرفة والنشاط الأسمى" (**Introduction** à l'édition de 1950,p.14). أفينبغي أن نستخلص من ذلك أنه يرى حالياً- مثل طبعته من كتابه "**رامبو**"، أحدث موديل- أن "من أجل تغيير الحياة"، من أجل تغيير العالم في جميع الحالات، فإن مُحولاً واحداً لهو أقوى من مائتي ألف استعارة" (**Rimbaud**, 1950,p.223)؟ لم يعد الشاعر أكثر نفعاً من لاعب بولينج- سبق أن قرأنا ذلك في مكان ما.

(٣٨٦) رامبو، **رصيد، إشراقات** (Œuvres,p.200).

(٣٨٧) لقد أوضحت "ا. بالاكيان"- جيداً- فكرة أن أزمة روحية يمكن أن تؤدي إلى السيريالية وتجدد الشعر، "فتمنح جوهراً لمفهوم الوجود اللانهائي" (ص٩٨). لكنها- فيما يبدو لي- تنتقص من دور "رامبو" الأساسي.

(٣٨٨) **Jean- Arthur Rimbaud**, Champion,1929,p.262.

(٣٨٩) لن ألخص هنا حكاية الطبعة المزعومة "غير المنشورة"، التي عُثر عليها عام ١٩٤٩، من "الصيد الروحي". وأحيل إلى النص الذي قدمه مؤلفو العمل المعارض في **Figaro Littéraire**, 28 mai 1949: **Histoire d'une Chasse qui ne voulait être que spirituelle**؛ وأستعير منهم النتيجة التي نستخلصها من هذه المسألة: "نستطيع معارضة طريقة الصنع، لا عبقرية المؤلف ".ومن البداية ، فلم يخطئ في ذلك أحد، ومن بينهم أندريه بريتون، وجان بولان، ورولان دى رونيفيل، وآخرون.

(٣٩٠) "حلم كثيف وسريع لجماعات عاطفية مع كائنات من جميع الطباع خلال كل المظاهر" (**سهرات- ٢**، ص١٨٤).

(٣٩١) خطاب إلى "ج.كاريه" (٢٥ فبراير ١٩٤٣).

(٣٩٢) إن "رامبو"- في الوقت الحالي- "أكثر إرباكاً من هوجو"، هكذا كتب "كوكتو"، عام ١٩٢٦، في **Lettre à J.Maritain**, stock, 1926,p.53.

(٣٩٣) ولا غرابة في أنني لم أذكر- في هذا الفصل- مؤلف "إيتيومبل" الهام حول **Le mythe de Rimbaud** (t.1, **Structure du Mythe**, Gallimard, 1952; t.II, **Genèse du Mythe**، الذي ظهر عام ١٩٥٤، ويكمل المجلد الأول بيبليوجرافيا محققة بالغة الأهمية- تتألف من أكثر من خمسمائة صفحة. فقد كان فصلي شبه مكتمل عندما ظهر الكتاب، ولم ألجأ إليه إلا للمراجعة أو التأكد من بعض النتائج. و "مجموعة الحماقات" الهائلة هذه، إذا ما كانت تعيد مناقشة كثير من المسائل، فإنها لا تدعي- فضلاً عن ذلك- إلا القيام بإزالة للعوائق. وفيما يتعلق بالبيبليوجرافيا- بشكل خاص- فإننا نستسلم للأحلام إزاء المكانة التي تحتلها الدراسات والتأويلات الميتاأدبية عن "رامبو"، فيما تشغل الدراسات التي تتعلق بالشعرية والأسلوب واللغة ما يقل عن مائتي صفحة (ص٥٢٩- ٥٣٠). وكان "ب. بيتيتفيتش" قد سبق أن اشتكي في "**بيبليوجرافيا**" (**L' Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud**, Nizet, 1949) من هذا الفقر الغريب.

الفصل الثالث

لوتريامون والشعر الجنوني

(١) عالم لوتريامون. الجنون الفعَّال. الشعر يتحول إلى فعل تحريري. من هنا، شكله الخاص.

(٢) **أناشيد مالدورور**: رواية أم قصيدة نثر؟ النزعات الغنائية والفانتازية، الانقطاع. بنية المقاطع الشعرية.

(٣) نثر لوتريامون: الأسلوب والإيقاع. العنصر المخادع. الثراء المجازي.

(٤) الخلاصة: تأثير لوتريامون: على الجيل الثاني من الرمزيين، على السيرياليين، على قصيدة النثر. الشكل الأدبي يبقى رغم الرغبة المدمرة للعمل الأدبي. لوتريامون والانتحال.

من العبث البحث عن تلك المؤثرات الأدبية التي استطاعت دفع "لوتريامون"- في "**أناشيد مالدورور**"- إلى تبني شكل الـ "نشيد" المقسَّم إلى فصول بلا روابط كبيرة واضحة، ذات طابع سردي أو غنائي، ويمكن منحها- عن حق تماماً- اسم قصائد نثر. ونعلم- على سبيل المثال- أن "جاسبار الليلي "كان موجوداً في مكتبة والده في "مونتفيديو"؛ لكن إذا ما كانت الشيطانية الفانتازية للعملين تستدعي المقارنات، فإن الشكل والأسلوب لا يطرحان سوى نقطة مشتركة وحيدة، ألا وهي اختيار النثر كوسيلة تعبير. ويمكن- بشكل أكثر مشروعية- افتراض تأثير "ليالي" يونج وغنائيتها الطنانة[١]، والتوراة- وبشكل خاص رؤيا القديس يوحنا اللاهوتي- (التي تمثل- بالنسبة لناقد حديث- المصدر الرئيسي لـ "أناشيد مالدورور"[٢]). ولنذكر- بصدد التقسيم إلى "أناشيد"- التأثير المؤكد الذي مارسه "ميلتون"[٣] على "لوتريامون"، بالإضافة إلى "بايرون"،كـ"واحد من أربع أو خمس منارات للإنسانية"[٤].وفيما يتعلق بصيغة "الرواية- القصيدة"، أو- بشكل أدق- الرواية المكونة من سلسلة من اللوحات أو القصائد القصيرة، فلن يكون من العبث أن نذكر أن الاسم المستعار لـ "إيزيدور دوكاس": "لوتريامون"، مستمد من "لاتريومون" لأوجين سو، المنشور عام ١٨٣٨؛ وهو كتاب، كما يقول "أ.سو" في المقدمة، مكون من "سلسلة من اللوحات المنفصلة ظاهرياً، وإن تكن مترابطةً فيما بينها بالفكرة أو- بالأحرى- بإرادة "لاتريومون" التي لا تُروض"[٥]. ولكن- بعد كل هذه التشابهات، رغم مبرراتها- إلام سنصل؟ إلى نتيجة مفادها أنها لا تكفي لإدراك الشكل الأدبي لعمل يحطم كل معايير الأدب. فما يتعلق بلوتريامون لا يماثل حالة "برتران"، الذي اختار- على سبيل المثال- عن قصد، أن يكتب "أناشيد غنائية" نثراً، فارضاً على نفسه إطاراً ثابتاً، أو "لامنيه" الذي اختار الشكل التوراتي والآيات". فالشكل الشديد الخصوصية لـ" أناشيد مالدورور"، الوسيط بين شكل الرواية ذات الفصول وشكل ديوان قصائد غنائية، قد فرض نفسه- بشكل طبيعي، حسبما يمكننا القول- على مؤلفه، باعتباره الشكل العضوي لشعره. ويستجيب هذا الشكل للرغبة في إبداع صيغة أدبية جديدة بأقل من استجابته لضرورات عالم شعري مستقل، علينا الآن أن نحاول الولوج إليه، إذا ما أردنا فهم أية قوانين عميقة تشكل وتنظم "أناشيد مالدورور".

(١) عالـم لوتريامون
الوجود الفعال: الشعر "فعل" تحريري

وعمل كهذا- كما يلاحظ أحد النقاد- "لاينطوي على الإضاءات النقدية المعتادة؛ إنـه يهـرب من التفسير المنطقي"[٦]. فما من شيء في الحياة يفسر لنـا القصيـدة- وذلـك، أولاً، لسـبب بسـيط يكمن في أن ظلاً عميقاً يحيط بحياة "إيزيدور دوكاس"، سواء في "مونتفيديو" أو في فرنسا- حيـث جاء وعمره ١٤ عاماً لمواصلة دراسته في "تارب"، ثم في "بو"؛ فلا نعرف في أية ظروف ألّـف- في باريس، بين عامي ١٨٦٧و١٨٧٠- "**أناشيد مـالدورور**"[٧]- ولا لمـاذا أحـرق، عـام ١٨٧٠، مـا كان يعبده، وتخلي عن "شعر الشك"[٨]، وكتب "**مقدمة لكتاب قادم**"، وهي قصيدة تراجعية عـن حق؛ ووفاته- في ٢٣ نوفمبر ١٨٧٠- هي أيضاً أكثر غموضاً من حياته. فـلا أحـد تقريبـاً [٩]مـن معاصريه يتذكره، أو يعرفه؛ وكل ما تبقي من مراسلاته بضعـة خطابـات إلى صرافـه وإلى ناشـريه: لقد عبر مثل شهاب، وغاص في الليل، دون أن يترك أثراً، لا شئ سوى العمل الذي يظل غامضـاً، غريباً ومستغلقاً. وتظل كل الفرضيات الأدبية، والنفسـية، والخاصـة بـالتحليل النفسـي، الـتي تمـت لتفسير الكتاب ومؤلّفه، جزافيةً تماماً. وإحدى الملاحظات القيمة، التي يمكن ذكرها، تكمـن في أنـه "ليس عن طريق الخطأ أن ولد دوكاس خلال ثورة[١٠]، وأنه مات قبل سـقوط الكوميونـة، خـلال حصار باريس". فمثل بطله "مالدورور"، ربما تكمن عبقريته في أنه لـم يستطع أن يجد منـاخاً يمكـن التنفس فيه إلا في رياح العواصف، وأعاصير الكوارث. وعلينا ألا ننسي أن "رامبو" قد كتب الجزء الأساسي من إنتاجه في نفس الفترة تقريباً، صبيحة الحرب. "ثـمة شـيء مدهـش، بشـكل مطلـق، يكمن في حقيقة أن إيزيدور دوكاس قد قام في عشية الحـرب نفسـها بتجربـة مماثلـة للتجربـة الـتي سيقوم بها رامبو بعد ذلك مباشرة"[١١].

"لوتريامون"- "رامبو": التشابه يفرض نفسه، وقد فرض نفسه بسرعة بالغة، وعندما نتعمق فيـه فسنكتشف أنه يتجاوز ما كنا نعتقد في البداية. شاعران شـابان (عمـر "دوكـاس" عشـرون عامـا، و"رامبو" سبعة عشر)، جـاء كلاهمـا إلى بـاريس لينضجـا رائعتيهمـا؛ يتمـيزان كلاهمـا بـالعنف، والتهكم، والمزاج الفوضوي، وفجّرا كلاهما جميع الأعراف الأدبية، ولجآ- مـن أجـل التعبـير عـن

نفسيهما- إلى قصيدة النثر في أكثر أشكالها حرية، وودَّعا- على عجل بالغ - دورهما الأدبي، وتخليا عن ماضيهما. وداع ليس بعده سوى الموت- الموت للأدب كله من جانب "رامبو"، الذي أصبح تاجر عبيد، بما لا يقل في حقيقته- بمعنًى ما- عن موت "لوتريامون" في شارع "فيفيين". والعملان اللذان حازا على فاعليتهما واعتبارهما- بعد وفاة مؤلفيهما بوقت طويل- يكشفان عن مقاومة متعادلة لأى تعليق.

ما يدهشنا- عندما نقرأ العملين- هو رؤية شابين يقفان بكل قواهما، وبعنف، ضد كل ما يشكل الحياة الاجتماعية: ضد الناس، ضد الحب، ضد الأخلاق البرجوازية، وضد الله. وضد كل هذه العناصر الاجتماعية، استخدما أدوات نزعة فردية محتدمة: البربرية، والسادية، والحقد، والتهكم، والفوضوية. والعملان يمثلان تمرداً هائلاً لمراهقين غير متكيفين مع عالمنا، ومجاهدةً عنيفة- في نفس الوقت- لخلق عالم آخر لنفسيهما، على مقاسيهما. وربما يكون "تيبوديه" أول من أوضح أهمية هذه الرغبة الصبيانية في الاستقلال: "إن **مالدورور وإشراقات**- كما يقول- عملا مراهقين، يستمدان قوانينهما الأدبية من نفسيهما، ويطبقان- على الفور- رؤيتيهما الصبيانية على الحياة، ويرفضان اعتبار عمريهما مرحلةً انتقالية، ولا يكتشفان أي مبرر ليتصرفا كالرجال"(١٢). وسأضيف أن الرفض المضاد- من جانب هذين المراهقين- لأشكال الحب الطبيعية، يعمق أيضاً من الهوة بينهما وبين الرجال: فشذوذهما الجنسي- (الذي برهنت عليه، بالنسبة للوتريامون، دراسة "م.بلانشو" اللافتة للنظر)(١٣)- يفصلهما، بعنف، عن الحياة الاجتماعية الطبيعية: فلنقرأ تعاليم "مقدمة لكتاب قادم" التي تقدم لنا- وقد تم "تشذيبها" بسخرية- المعطيات الرئيسية لـ "الأناشيد"، وتدعونا إلى ألا نتنكر لـ "حب العائلة، والزواج، والمؤسسات الاجتماعية"(١٤): وهو جميع ما حاربه "مالدورور".

ألا يمكن أن نستخلص من كل ذلك أن قصيدة النثر- التي سبق أن أكدت على جوهرها الفردي والفوضوي- تقدم هنا (مثلما في حالة "جاري" وشعراء آخرين كثيرين فيما بعد)(١٥)- الشكل الأدبي لتمرد مراهقَين ضد عالم رفضا الانضمام إليه؟ ولأنهما- على الأرجح- شهدا الحياة بشكل مختلف عن أغلب الرجال، بحث هذان الصبيان- أيضاً- عن لغة أخرى لترجمة العالم المختلف، عالمهما. وقد رفضا قيود البحر السكندري مع رفضهما لباقي القيود الاجتماعية، كتعبيرات مجتمع لم يكن معدًّا لهما؛ وإذا ما كانا قد قبلا بأية قوانين، فقد كانت- فحسب- قوانين العالم المعزول الذي عاشا فيه. وأن تكون اللحظة الأخيرة لهذا التمرد هي صرخة عجز، وإقرار بالهزيمة، فهو ما يمكن التنبؤ به: فلوتريامون يستنكر "مالدورور"، و "رامبو" يستنكر "إشراقات"(١٦). إن الصمت والموت ينتظرهما في نهاية محاولتيهما. ورغم هذا، فقد تركا خلفهما مؤلَّفاً، وخلقا كفنانَين عالمهما، دون أن يعيا ذلك بشكل واضح. ثمة عالم للوتريامون، كما أن ثمة عالماً لرامبو: عالم مغلق، يبدو أن كلاً منهما قد جاهد- عن قصد- ليجعله غير قابل

للاختراق؛ لكننا نشعر أنه- حتى لو ظل غير مفهوم لنا- يمتلك منطقه الخاص، ووحدتـه، وقوانينـه الحيوية.

ولا شك أن الجانب الهدَّام- لدى "لوترياMون"- يبدو أكثر وضوحاً؛ هذا النوع من الوحشـية، التي سيترك "رامبو" نفسه لها- أحياناً (في "دُوَار"، وبعض قصائد "إشراقات" مثل "بربري" أو "ليلة تاريخية")- إنما هي من الوضوح إلى حد أننا، في "أناشيد مالدورور"، اسـتطعنا دراسـة هـذا العمـل القاصم مثل "آلة جهنمية"[١٧] حقيقية: هادم للعائلة، والمجتمع، والله، و- من الناحية الأدبية- هادم لكل أدب: فالعمل بكامله يعتبر سخريةً من أساليب التعبير المختلفـة الـتي يقدمهـا الأدب للكـاتب، ويصل إلى نفي كل تقنية أدبية. ثـمة- بالفعل- في "أناشيد مالدورور"، نوع من السخرية الواسعة، والتهكم الدائم- وبشكل خاص في النشيد الأخـير. لكـن هـذه السـخرية شـديدة الاختـلاف عـن السخرية الباردة، المثقفة للغاية لأحد مريدي "فولتير" مثـلاً: فلوتريـامون نفسـه تحـدث عـن مؤلَّفـه باعتباره "شعراً متمرداً"، وتباهى بأنهم سيدرسونه باعتباره من "الشـعراء الملعونـين"[١٨]. ولا شـك أن القارئ سيتشوش إلى حدٍّ ما ("يفسـد عقلـه"، كمـا سـيقول "لوتريـامون"[١٩]) مـن التهكمـات الدائمة، والنقد الذاتي الاستهزائي للمؤلف، ومن نبرة السخرية الواضحة في بعض المقاطع: فهو لـم يعـد يعـرف- علـى سـبيل المثـال- إلى أي حـد ينحـدر البطـل "مـالدورور" مـن سـلالة الشـيطان الرومانتيكي، والتمجيد المرعب لكـل قـوى الشر، أم إنـه بمجـرد السـخرية منهـا. مـاذا نظـن بهـذا الـ"مالدورور" الـذي يعشـق سمكـة القـرش، الـتي تفكـر في أن ترسـل، في هجـوم علـى الإنسـانية، بكتائب من القمل، ربتهم لهذا الغرض في حفرة، وترمي لهم- من حين لآخر- كطعـام، بـ "طفـلٍ سِفاح ولد لتوه"، أو بذراع مقطوعـة لفتـاة أثنـاء الليـل[٢٠]؟ ونتذكـر هجائيـة "لاتـوش" الشـهيرة، "الكلاسيكيون المنتقمون":

"أعلِّق الأطفال! لقد أكلتهم أحياء!"

هاهو الرومانتيكي وميوله المنحازة[٢١].

ثـم نقـول لأنفسـنا إنـه مـا مـن شـيء خـارق في أن يكـون "لوتريـامون"- الـذي غـذاه أكـثر الرومانتيكيين كآبة، "ليالي" يونج والروايات السوداء[٢٢]- قـد اسـتُدرج إلى المزايـدة، أيضـاً، علـى هؤلاء. وها هي فقرة من "راهب" لـ "لويس"، تشهد واقعيتها المفرطة- في عام ١٧٩٥- على ميـل سائد إلى البشاعة: والموضوع يتعلق بموت الراهب، الذي يلقي به الشيطان من فوق حافة صخرية:

> تدحرج من جرف إلى جرف، مهشماً، مرضوضاً، ممزقاً، إلى أن توقف على حافة جدول. لـم تكن الحياة قد انطفأت بعد في جسده الممزق. عبثـاً حـاول النهـوض: فأعضـاؤه المفصولـة والمحطمـة رفضـت أن تطيعـه، ولـم يستطع مغادرة المكان الذي هوى إليه ... ملايين الحشرات توافدت- وقـد

أيقظتها الحرارة- لترتشف الدم الذي كان يسيل من جروح أمبروزيو... نهشت نسور الجبال لحمه إلى أشلاء، وانتزعت مناقيرها المدببة حدقتي عينيه... "[٢٣]

وهل علينا أن نُذكر بأن "بودلير"- قبل بداية الحضور الأدبي للوترِيامون بأعوام قليلة- قد اعتُبر مخادعاً ذي مبالغات تمردية بسبب واقعية وعنف و"شيطانية" مؤلفاته؟

والواقع أن بعضاً من مبالغات "أناشيد مالدورور" يمكن النظر إليها- في آن- كتعبير عن اتجاه أدبي للفترة (إنها الشيطانية والواقعية الرومانتيكية في حدها الأقصى: "لقد غنيت الشر مثلما فعل ميكيفيتش وبايرون وميلتون وساوثي و أ.دي موسيه وبودلير، إلخ... وبالطبع فقد بالغتُ إلى حد ما في النغمة لتحقيق الجديد..."، كما اعترف "لوترِيامون")[٢٤]، وكميل خاص في مزاج "لوترِيامون".

وقراءة "أناشيد مالدورور" تمنحنا الإحساس بضيق شبيه بذلك الذي نشعر به عند قراءة التراجيديات الإليزابيثية[٢٥]، التي يدفعنا عنفها وجنونها إلى أن نؤمن- حقًّا- بمقصدها المخادع، في حين أن هذه الأجواء المتوترة، التي يعبرها البرق والصواعق، هي المناخ الطبيعي لرجال هذه الفترة.

وإذا كان من غير الممكن إنكار الجانب التهكمي والساخر لدى "لوترِيامون"، فلا ينبغي - لهذا- أن نعتقد في انتفاء أي صدق في عنفه أو مبالغاته. وعلى العكس، فمن المدهش أن نلاحظ أن نزعة السخرية الهدَّامة لا تسيء- هنا- إلى أصالة العمل؛ فبدونها لن يكون للعمل القوة الشعرية، وإمكانية التأثير فينا بعمق. ولا شك أن ذلك يطرح مشكلة معرفة كيف يمكن لهذا البُعد الهدَّام والسلبي أن يتعايش مع خلق عالم شعرى؛ عالم غامض لكنه مخترق بالإشراقات. وكيف يمكن لقوة التهكم العقيمة ألا تصيب بالموت مخلوقات هذا العالم الدوكاسي * الغريب، الذي نشعر فيه- على النقيض- بالتعبير عن ارتعاشة حيوية فياضة؟ علينا- فيما يبدو- الذهاب إلى أبعد من هذا التناقض الظاهرى، إلى النقطة التي يُحَل فيها: بعبارة أخرى، علينا البحث في العمل عن تفسير يمكن أن يقبل الصدق والتهكم معاً: هذا التفسير يبدو لي- هنا- هو ما سأسميه بـ "**الجنون الفعال**" لـ" لوترِيامون".

ثمة **إيقاع** معين للحدث، وضراوة معينة، يمنحان الكتاب- بالفعل- حيويةً وقوة مدهشتين: إنها هذه الضراوة الفعالة التي بحثها أحد النقاد- "باشلار"- في مظهرها الـ "عدواني". فهو يقول- على سبيل المثال- إن هذا الشعر هو "شعر العنف الخالص"[٢٦]؛ ويدرس "جنون التحول"[٢٧] في "أناشيد مالدورور"، ويكشف عن أن "الصورة الدوكاسية فاعلة كصورة جوهرية؛ فهي لحظة الرغبة في الهجوم، وتحقيق عنفوان تحولي .. "[٢٨]. والواقع أن هذا الجنون- في العدوان والتحول-

---

* **الدوكاسية**: نسبةً إلى "دوكاس"، الاسم الأصلي للوترِيامون.

تصحبه نشوة ديونيسية، حتى- وبالذات- في الفقرات الأكثر قتامة، والأكثر قسوة في العمل. وبعد أن يذكر "ا. جالو" فصل المشنوق- الذي عذبته أمه وزوجته[٢٩]- يعبر عن دهشته من أن "في هذه الصفحة الرهيبة، التي يبدو أنها تتماس مع الحد الأقصى من التشاؤمية وكراهية الإنسان، نجد نوعاً ما من الحيوية شبه المرحة"[٣٠]. و"مالدورور"- الذي يمثل تجسيداً للشر وقوى الموت لا يسعى إلاَّ إلى إفناء، وهدم، وضرب كل الأشياء الأليمة والمميتة. والواقع أن موضوع الموت والهدم هذا يرتبط (على ما لاحظ ناقد آخر) بـ "واقع فترة استثنائية، بزمن الحماس، والقوة والإبداع الذي يشبه مبالغات الواقع"[٣١].ومن هنا- بشكل خاص- ينفصل "لوتريامون" عن الشعراء الرومانتيكيين الذين تغنوا بـ "الملل، والعذابات، والأحزان، والكآبة المبهمة، والموت والظل، والكئيب"[٣٢]. وحتى لو كان إلهامه الأوَّلي متشائماً وكئيباً، فيبدو أن جنون الفعل قد جرف كل شيء في قوته الإعصارية، وأن ضراوة العنف والهدم- التي تنفخ الحياة في الكتاب، وقد دُفع بها إلى نقطة معينة- قد أصبحت فرحة فعل صافية، ونشوة حيوية خالصة. وإذا ما عكسنا تعبير "باشلار"، لأمكننا القول بأن "الرغبة في الهجوم" تتحول- هنا- إلى "الرغبة في الحياة"[٣٣]: وكلما هدم "لوتريامون"، كلما راكم الأنقاض حوله؛ وكلما شعر بأنه يعيش، كلما أقنع نفسه بوجوده وبحيويته الفردية؛ وهذه النشوة الهدَّامة، التي تدفع بكل القوى الحيوية إلى النشاط، تصحبها بهجة خاصة، بهجة وحشية وشيطانية بالتأكيد؛ بهجة هي- رغم كل شيء- بهجة تحرر إلى حدّ ما. وأن يكون الكتاب فعلاً تحررياً، فهو مايبدو حقيقياً- هنا - بشكل مزدوج. فمن ناحية، يتحرر "لوتريامون"- وهو يكتب - من كل ما قمعه، حتى هذه اللحظة، في المجتمع: إنه يبيد العائلة، ويسحق الأخلاق بقدميه بعنف، ويُفني الوعي والأمل (غذاء الضعفاء)، وهو يحمل حتى على الله وملائكته بالخيال- ولا شك- الذي يمنحه قوة محقّقة. ومن ناحية أخرى، يتم توجيه الحدث- في نفس الوقت- ضد تعقيداته الخاصة، ونحو تحريره- بالكتابة (مثلما أوضح "بلانشو")- من "ماض فتان"[٣٤]. هذه المجاهدة التي تدور في أعماق اللاوعي، بين ما هو واضح وما لا يريد أن يصبحه، يقودنا من فصل إلى آخر، بتبادل بين "حركات اقتراب وحركات تراجع"[٣٥]، نحو نتيجة حتمية، نحو تحرر نهائي.

دينامية العمل هذه، وحقيقة أنه- في أساسه- **فعل**، تفسران الشكل الخاص الذي يتخذه. فهذه القصيدة- المكونة من ستة أناشيد- تتخذ، نظراً لطولها، مكانة منفردةً تماماً في مجال قصيدة النثر: ولن يكون من الخطأ اعتبارها نوعاً من الرواية، يستمر الحدث فيها على امتدادها. لكن لن يكون خطأً أكبر اعتبارها ديواناً لقصائد نثر، من مقاطع شعرية مبنية بطريقة مستقلة، تترك، وتستعيد، وتحول الموضوعات المختلفة، على نحو يحقق- في آن- حلاً للاستمرار من مقطع شعري إلى آخر، والاستطراد المستمر- رغم هذا- من أول نشيد إلى الأخير. وفيما يتعلق بإسهام "لوتريامون" الشخصي في مفهوم قصيدة النثر، فثمة ما هو أصيل تماماً، ويليق بدراسته عن كثب أكبر.

(٢) "أناشيد مالدورور":
رواية أم قصيدة نثر؟

في بداية النشيد السادس، يعلن"لوتريامون":

> على أمل أن أرى عاجلاً، ذات يوم أوآخر، تكريس نظرياتي من قبل هذا الشكل الأدبي أو ذاك، فإنني أعتقد أني عثرت أخيراً، بعد بضعة ترددات، على صيغتي النهائية. إنها أفضلهم: إذ هي الرواية[٣٦]!

ويبدأ- على الفور- في "كتابة رواية صغيرة من ثلاثين صفحة"، يقود "مالدورور" حبكتها.

لكن، إذا ما كان النشيد السادس هو- بالفعل- تمجيد حقيقي للرواية، بل حتى للرواية المسلسلة (بترابط حلقاتها الغريبة، وهذيانها الميلودرامي المبتكر)، فإنه لا يعدو أن يكون نتيجةً لجهد امتُحن- على امتداد الكتاب- في اتجاه القصة الخيالية. وأحياناً ما يبدو لنا أن "لوتريامون" إنما كان يهدف إلى كتابة رواية "خالصة"، تتخلص من البلادة، والبطء، والرصد النفسي. وما من شيء مدهش في ذلك؛ فإذا ما اعتبرنا أن الرواية، قبل كل شي، حدث ذو سلسلة من الفصول، التي "يحدث شيء ما "خلالها، فإن هذا الشكل الأدبي كان وحده الكفيل بإطلاق طاقة الجنون لدى "لوتريامون".

وقد لوحظ أن "أجزاء من الرواية"، و"الفصول الأولى"، لم تكن نادرةً في "أناشيد مالدورور"[٣٧]: فهي تشهد على ميل غريب لابتكار كائنات وأحداث، حتى لو أدت إلى قطع الحلقة المعدة على نحو مفاجئ. والأغلب- أيضاً- أن تقدم لنا حلقات أخرى- في إيجاز آسر- سلسلةً متواليةً من أحداث عنيفة، متراكمة على نحو جنوني: مثل حكاية المشنوق الذي تأتي والدته وزوجته الهائجتان لتمزيقه بوحشية، لأنه لم يكن متسامحاً مع رذائلهما[٣٨]، ومثل حكاية الفتاة التي اغتصبها "مالدورور"، ونهشها كلب "البولدوج"، وانتزعت في النهاية أحشاؤها[٣٩]. ومثل

حكاية "مالدورور" الذي تحول إلى عُقَاب، وصرع تنيناً، لم يكن سوى **الأمل**[٤٠]. وأغلب هذه الحلقات- التي تتخطى، في البشاعة والفانتازية، أكثر "الروايات السوداء" سواداً- لا تفتقر إلى رابط بالحدث العام للكتاب (رغم أنها ترد بطريقة منفصلة، ولا تشكل تسلسلاً ما): إنها تدمج في "رواية" مالدورور رواية يقوم موضوعها على صراع "مالدورور" ضد الجنس البشري وضد الله. فعلى سبيل المثال، ينتهي الجزء الخاص بالصراع ضد التنين بهذا النداء إلى "مالدورور"، الذي يُستخدم كمدخل لتطورات الحدث التالية:

> هكذا إذن، هزمت الأمل! من الآن فصاعداً، سيتغذى اليأس من مادته الأصفى! من الآن فصاعداً، تعود، بخطوات إرادية، إلى مهنة الشر ![٤١]

ثـمة إذن- في "أناشيد مالدورور"- حدث متتابع، وحلقاته المختلفة، رغم مظهرها المتنافر أحياناً، ليست متروكةً- بشكل مطلق- للصدفة؛ وذلك حقيقي، بشكل خاص، بالنسبة للأناشيد الأولى، حيث نجد منطقاً ما، وضرورةً ما تنحو إلى أن تجعل- لا كل جزء فحسب، بل كل نشيد- كُلاً متكاملاً.

فإيجاز النشيد الأول مثلاً- وهو، فضلاً عن ذلك، الأكثر رومانتيكية، والأكثر "أدبية"[٤٢]- شديد الوضوح: فالمؤلف يعرض مشروعه في الإنشاد للشر ("أنا، أضع عبقريتي في خدمة تصوير ملذات القسوة"[٤٣])؛ ويقدم بطله "مالدورور" باعتباره "الشر" في ذاته، والتجسيد لكل قوى الشر ("كان قد ولد شريراً ... وألقى بنفسه- بتصميم- في مهنة الشر"[٤٤])، والقسوة التي يبررها- من ناحية أخرى- باتهام سوء نية البشر، التي يعارضها بسكينة "المحيط القديم". والمقاطع التي يتغنى فيها "لوتريامون مالدورور" بالقسوة[٤٥]، وانعدام الأخلاق[٤٦]، وكراهية البشر[٤٧]، تعبر عن المظاهر المختلفة لتمرده ضد الكون، تليها حلقتان دراميتان، حيث نشهد "مالدورور" يدخل مسار الحدث. وللختام، ثـمة ضفدع مجنح يُنهي أول نشيد: فخلال مقابلته لمالدورور، ينـدد بجنونه وبكلماته "التي لامعنى لها، رغم أنها مفعمة بعظمة جهنمية"[٤٨] ، ويدين الصراع الذي يخوضه ضد الجنس البشري: "بأي حق تأتي على هذه الأرض، ألكَي تسخر من ساكنيها، أيها الحثالة العفنة، المضروب بالشكوكية؟"[٤٩].

وبالمثل، فالنشيد الثاني (الذي أُعلن عنه في نهاية الأول، والمنشور على نحو مستقل عام ١٨٦٨) يقدم وحدةً ما، وإرادةً بنائية. وهو يبدأ بسلسلة من اللوحات التي تستعير الكثير من الواقع، لكن لمسخ هذا الواقع بالمعنى الفانتازي؛ ويمكن أن نمنحها- حسب "ا.سو"- اسم "خفايا باريس"[٥٠]: الأوتوبيسات- الفتاة في الشارع- طفل التويليريه المخنَّث hermaphrodite*؛ لوحات

* مخلوق أسطوري مزدوج الجنس.

تساهم كلها في رسم صورة "مالدورور" في صراعه ضد المجتمع. وفي هذا الجزء الأول، الخاص بصراع "مالدورور" ضد الخالق- الذي يعلن عن كراهيته له[٥١]، وضد انبعاثه- سيصبح الوعي فاعلاً[٥٢]. وفي وسط أناشيد التمرد هذه، تتفتح- كما الواحة- ترتيلة الرياضيات، والملكات والمعبودات، ملاذ وعزاء التمرد:

آه أيتها الرياضيات المقدسة، أيمكنك بتجارتك الدائمة، أن تعزّي باقي أيامي عن شرور الإنسان وانعدام عدالة الأعظم[٥٣]!

وكما نرى، يرسم مجمل هذين النشيدين- بطريقة متكاملة- شخصيات الدراما الأساسية الثلاث: مالدورور- الإنسان، في مظاهر مختلفة (وسنلاحظ- بشكل خاص- أهمية الطفل الذي يهاجمه "مالدورور" بإيثار)، والله، والمظاهر الأساسية لصراعهما: سيلمح "لوترِيامون" بنفسه- في بداية النشيد السادس- إلى هذه "الشخصيات الثلاث" التي اعترف بها- ضمنيًّا- كأبطال لعمله الدرامي[٥٤]. لقد بدأ حدث تتتابع فيه القفزات- بدقة أقل بكثير، رغم هذا- في الأناشيد التالية.

وفيما يتعلق بالتفاصيل، فمن المفيد أن نرى "لوترِيامون" وهو يستخدم (وخاصة خلال الأناشيد الأولى) أساليب رئيسية- في التكوين وفي التقديم- تخص الروائيين: فالحدث يقدَّم سواء مباشرةً، بطريقة موجزة وسريعة (واقعة الغريق)[٥٥]، أو بحيلة المونولوج الذي يلي المراحل المختلفة ويعلق عليها (معركة "مالدورور" ضد التنين)[٥٦]، أو الديالوج (محادثة "مالدورور" واللحاد، "الضائع في لوحة حدث سيجري في نفس الوقت"[٥٧])؛ ويمكن للحدث أن يكون موضوعاً لمشهد درامي ذي عدة شخصيات (مشهد العائلة في النشيد الأول)[٥٨]، أو لسرد يدور بعد فوات الأوان بواسطة إحدى هذه الشخصيات (قصة المشنوق[٥٩]، والرَّجُل السَّمَكة[٦٠]، ومخطوط المجنونة[٦١]). وكأن "لوترِيامون" يستمتع باستعراض كافة أنواع السرد الممكنة.

وسيستخدم أيضاً كافة أنواع "الخدع" والمؤثرات المستعارة من تقنية الرواية: البدايات التي ترمي بنا في "خضم الشيء" :

عائلة تحيط بمصباح موضوع على المائدة:

- يا بني، أعطني المقص الموجود على هذا المقعد... [٦٢]

أو التي تتخذ السرد المعكوس، فتجعلنا نرى- مسبقاً- نتيجة الأحداث، قبل أن تعود بنا إلى الوراء، لترويها لنا (إنها- مثلاً- طريقة يستخدمها "بلزاك" كثيراً) :

ها هي المجنونة التي تمر وهي ترقص، فيما تتذكر - بغموض- شيئاً ما[٦٣].

وفي حالة أخرى، يتم الإعلان عن نوايا "مالدورور" منذ البداية: "كنتُ أبحث عن روح تشبهني، ولم أكن لأستطيع العثور عليها"، ذلك ما يعلنه في البداية [٦٤]- ثم يعود السرد، بعد استطراد واضح (لوحة السفينة التي تغرق) مثل سلاح مرتد boomerange* إلى نقطة انطلاقه، ويعثر على خاتمته الغريبة، لكن المنطقية: ظهور أسماك القرش المتوحشة وهي منكبة على الغرقي، بما يجعل "مالدورور" يدرك أن سمكة القرش هي هذا "الأنا الآخر" الذي طالما بحث عنه:

> أخيراً، ها قد عثرت على من يشبهني! ... ومن الآن فصاعداً، لن أكون وحيداً في الحياة بعد ذلك !... كان لها نفس أفكاري !... كنتُ أمام أول حُب لي[٦٥]!

وأحياناً ما يبحث "لوتريامون" عن إنتاج أثر التناقض، فيتوقف طويلاً عند وصف الطفولة المرهفة "بين أشعة الشمس والطيران الدائري للحشرات العابرة "[٦٦] للفتاة التي سيحكي لنا- بواقعية- عن موتها الدامي. وفي مرات أخرى، لا ينفك الضيق الأليم- الذي يتولد منذ البداية- أن يتضاعف حتى النهاية (واقعة الأتوبيس)[٦٧].

وهو لا يهمل حتى الخيوط الجليلة، مثل خيط التعرف (يتعرف "مالدورور" على "هولزير" في الغريق الذي كان قد أنقذه لتوه)[٦٨]، أو الذكرى التي تنتعش فجأةً خلال لقاء غير منتظر، ويستثيرها عراف deus ex machina: فمالدورور، وهو يقرأ مخطوط المجنونة الذي يُذكّره بجرم شبابه،

> لم يعد بإمكانه الحفاظ على قواه، ويُغمي عليه. يستعيد وعيه ويحرق المخطوط. كان قد نسي ذكرى شبابه هذه (فالعادة تنهك الذاكرة)، وبعد عشرين عاماً من الغياب عاد إلى هذا البلد المشئوم[٦٩].

النزعات الغنائية والفانتازية

ومع ذلك، وبالرغم من- أو بسبب هذه الأنساق، الواضحة إلى حد أنها تتاخم المحاكاة الساخرة، فإن "لوتريامون" أبعد ما يكون عن المفهوم التقليدي للرواية! فاستخدام الألاعيب البالية،

---

* سلاح قاذف من خشب يستعمله الاستراليون الأصليون، من خصائصه الارتداد إلى قُرب مطلقه إن لم يصب الهدف

ألا يتخذ شكل الإنذار؟ فعن إهمال، وعن لامبالاة واستهزاء، أيضاً، يلجأ "لوتريامون"- بطريقة مستخفة- إلى هذه التقاليد الأدبية العتيقة، الملائمة تماماً لمن لا ينشغل بالإمكانية ولا بالحقيقة النفسية[٧٠]. والمفردات الميلودرامية التي يستخدمها في هذه الحالات - ("كم هو جميل إنقاذ حياة شخص ما!"[٧١]، "عاد إلى هذا البلد المشئوم[٧٢]")- إنما هي كرفّة العين التي تحذرنا من الخديعة. ولا يهم "لوترياموِن" أن يكون أكثر صدقاً، وأكثر عمقاً، وبراعةً من الروائيين السابقين، بل- على العكس- أن يكتب روايةً رفيعةً متحررةً من كل هذه العناصر المدنسة: التحليل النفسي، والأخلاق، ورصد التقاليد. ومن أجل أن يضرب مثالاً- أصبح شهيراً بفضل "فاليري"- فإنه لن يحرم نفسه من أن يكتب (بابتسامة خفية): "خرجت الماركيزة في الساعة الخامسة"، دون أن يشرح لنا لا الأسباب، ولا الحالة النفسية للماركيزة. وعلينا ملاحظة: أن شخصيات "أناشيد مالدورور" هذه- تلك "الكائنات الخيالية" التي يعمر بها المؤلف قصصه الخيالية، "ليمان" و "لوهينجران" و"لومبانو" و "ماريو" ...- تظل غير متماسكة، غير مرصودة، ولا تملك أية شخصية ولا أي قَوام: فما إن تولد حتى تتلاشى من ذهننا، مثلما يحدث مع الكتاب الذي تعبره بطريقة خاطفة:

> إنهم يموتون في لحظة ميلادهم، مثل هذه الشرارات التي تجد العين صعوبةً في تتبع اندثارها الخاطف على الورق المحترق.

مثلما يلاحظ- بصددها - "لوتريامون" نفسه[٧٣].

ومبدع هؤلاء الأبطال- الباهتين- لا يعنينا أمره، في الواقع، ولا يعنيه أمرهم حقاً: فهو لا يُعنَى إلا بنفسه في علاقته بهم، أى بقسوته تجاههم، وسلوكياته الفظّة التي يرتكبها ضد شخوصهم: فهم موجودون- فحسب- من أجل الخضوع للانتهاكات المادية أو المعنوية التي يقترفها "مالدورور". فمن خلالهم يُشبع "لوتريامون" حقده على الإنسانية، وأيضاً مشاعره الأخرى (الرغبة، والندم، والانتقام[٧٤]). ما من شيء هنا عن الحب التقليدي للراوى تجاه شخصياته: وكمبدع جهنمي، لا يستخرج "لوتريامون" مخلوقاته من العدم إلا كي يعيد إغراقها فيه بجنون. فبأية سلبية- من ناحية أخرى- تخضع كل هذه الشخصيات لمصيرها! فكلها، حتى "ميرفين" - "الممثل الرئيسي في هذه الحبكة الملتبسة "[٧٥]، في النشيد السادس- لا يملك أية حقيقة شخصية، رغم أنه يستمر على مسرح الأحداث فترةً أطول من الآخرين، وليس إلا دُميةً بين يدي "مالدورور". فدراسة الطبائع، والتحليل النفسي، الأثيران لدى الروائيين الفرنسيين، هما أقل ما يشغل مؤلف "أناشيد مالدورور".

و "مالدورور" نفسه- تجسيد الشر، والملاك الشرير الذي يتصف بصفات فوق طبيعية- لا يملك وجوداً أدبياً مستقلاً، رغم أن "لوتريامون" يسميه "طفلَ خيالى"[٧٦]: فالحبل السُّري غير مقطوع. وهو كثيراً ما يختلط بمبدعه إلى حد أن يتحدث "لوتريامون" عنه- بلا تمييز- بضمير الغائب أو المتكلم: على سبيل المثال، خلال لقاء "مالدورور" بسمكة القرش، نقرأ- دون تحويل

للضمائر: "واجتمعا في وصال طويل، عفيف وشائن!... ها قد عثرتُ لتوي أخيراً على من يشبهني!" [٧٧]. وبشكل أكثر غرابة أيضاً، نرى "لوتريامون"- الكاتب- يصرح: "آخذ الريشة التي ستبني النشيد الثاني"[٧٨]، وعلى إثر ذلك، تقريباً، يظهر مضروباً بالصاعقة، التي رماه بها الخالق؛ ويشير إلى نفسه باسم "مالدورور"، ويضيف "لستُ أقل تصميماً على قراري بالكتابة"[٧٩]. وقد كانوا على صواب أن رأوا في "مالدورور": " عرضاً أحياناً" لكل الغرائز الشريرة للوتريامون (أربما من أجل التخلص منها، عبر تعويذة ما؟)، "وأحياناً، إعادةً للتحقق الذاتي"[٨٠].

ويتوفر عمل كهذا على ركيزة من **الغنائية**، لا من الرصد. وهو لا يدين بحركته إلا لقوة داخلية، لا للدوافع النفسية. إنه عمل- كما يلاحظ "باشلار"- " يولد من رصد الآخرين، كما لم يولد- على وجه التحديد- من رصد الذات. فقبل أن تتم مراقبته، كان قد خُلق"[٨١]. ألا يؤكد تعريف كهذا- بشكل محدد- على القيمة **الشعرية** للعمل؟ وسأقارنه هنا- عن طيب خاطر- بالقَدْح الذي وجهه "ج.بندا" ضد الروائيين المعاصرين وموقفهم "المضاد للعقلانية":

> كانت الرواية تستهدف أن تكون- حتى ذلك الحين- رصداً للحياة، وحُكما ضمنيًّا على الحياة، وفاعليةً إيجابيةً باختصار، وعملاً نقديًّا ... والواقع أن مدرسةً بكاملها تريد، اليوم، أن تكون- قبل كل شيء ... تأكيداً على حساسية المؤلف، وسيرةً ذاتية، وعملاً شعرياً.

رواية شعرية هي- إذن- "أناشيد مالدورور"، وبسبب الكثافة الغنائية التي تجعل منها عملاً وجدانياً لا "فاعليةً موضوعيةً " أبدا. ولا يمكننا الزعم أبداً بأننا مشغولون بـ"سرد" و "شخصيات": سيكون أكثر دقةً أن نقول إننا منجرفون في حركة لا يمكن مقاومتها، في نوع من دائرة جهنمية تفضي بنا إلى قلب عالم ليلي، أكثر غرابةً- دائماً- من عالمنا.

إنه خلق عالم فانتازي: هنا يكمن العنصر الآخر الذي يجعل من "لوتريامون" شاعراً، بأكثر من كونه روائياً لما هو واقعي. فلا علاقة للوتريامون برصد الواقع، مثلما لا علاقة له برصد الطبائع. ومن المدهش أن نلاحظ أنه حتى في المشاهد الروائية، نشعر على الفور بأننا "مغتربون"، ومنقادون خارج عالمنا المألوف. وتقدم لوحة العائلة- لدى عودة "ميرفين" إلى منزله بعد لقائه بمالدورور- خليطاً من أغرب الكليشيهات في مجال الروايات المسلسلة ("أثبت الصوت المعدني للعميد البحري أنه ظل قادراً، مثلما خلال أيام شبابه المجيد، على السيطرة على جنون الرجال والعواصف"[٨٣]،"الأم تسند يديها على جبينها والأب يرفع عينيه نحو السماء"[٨٤])، وصوراً غرائبيةً مقصودة، تمنح المشهد كله طابعاً غير واقعي: يحاول "ميرفين" العزف على البيانو، لكن "الأوتار النحاسية لا تصدر أي رنين" [٨٥]. وتريد أمه أن تقرأ بصوت عال:

> لكن بعد بضع كلمات، يغزوها فتور الهمة وتكف من تلقاء نفسها عن

شرح العمل الأدبي. ويصيح أول مولود: "سأذهب إلى النوم". ينسحب، والعينان شاخصتان في تحديق بارد، دون أن يضيف شيئاً. ويأخذ الكلب في إصدار نباح مفجع، إذ لا يجد هذا السلوك طبيعيًّا. ورياح الخارج، وقد أخذت تندفع بشكل متفاوت في الشق الطُّولي للنافذة، دفعت الشعلة إلى الارتجاف، وقد ذوت بفعل قبتين من الكريستال الوردي للمصباح البرونزي[٨٦].

ولا شك أن هذا النسق ليس من ابتداع "لوترياmون"، فنحن نجده في تلك "الروايات السوداء" (التي عرفها جيداً)، حيث تخلق البروق وصفير الرياح المفجع أجواء الألم النفسي: ففي "أسرار أدولف "لـ"آن رادكليف "(١٧٩٤)، "تصفر الرياح بلا انقطاع عبر الممرات الطويلة"[٨٧]. لكن "لوترياmون" يذهب إلى أبعد من ذلك أيضاً، ويتفكك العالم الحقيقي- تحت نظرته- وقد ضربته، فجأةً، الغرابة، والتنافر. وما إن يشعرنا "مالدورور" بوجوده، حتى تُشحن اللوحة- التي بدأت بدقة عادية- بنوعٍ ما من غموض عالم آخر. وها هو شارع "فيفيين" (حيث عاش "دوكاس" في باريس):

> تعرض محلات شارع فيفيين نفائسها للأنظار المذهولة، وصناديق خشب الأكاجو والساعات الذهبية، وقد أضاءتها مصابيح الغاز العديدة، تنشر عبر الواجهات باقاتٍ من الضوء الساطع.

تدق الساعة الثامنة، وفجأةً

> يحث المتنزهون الخُطَى، وينسحبون مهمومين إلى بيوتهم. يُغمى على امرأة وتسقط على الأسفلت. (لا أحد يرفعها: فلم يلبث كلٍ واحد أن ابتعد عن هذه الناحية ... وفجأةً أصبح شارع فيفيين متجمداً بنوع من التحجر[٨٨].

إنه قانون من قوانين الفانتازيا، يتمثل في إدخال الخليط، والتراكب بين عالمين، أو (كما في الاستعارة) وعهدين مختلفين: لقد اعتُبر "لوترياmون" أستاذاً في فن "قلب" العالم الحقيقي، الذي يرفعه ويشقه ضغط قُوى لامرئية. فلنُعد قراءة وصفه لأحد الأتوبيسات، وقد أصبح مكمنًا للكوابيس[٨٩].

ويتزايد ضغط العالم تحت الأرضي- من النشيد الثالث حتى الخامس - وتغزو السرد عناصر ضالة، ومسوخٍ، تنبعث عنوةً في وضح النهار، وكأن المؤلف لم يعد قادراً على فرض قانونه عليهم. وكثيراً مادارت المقارنات بين عالم الحلم والعالم الدوكاسي، حيث نعثر- كما يكتب

"ل.ب.كينت"- "على الخصائص الغريبة التي تميز الحلم: التحولات الفورية للشخصيات، والتلاشيات الخفية للديكورات، والرفرفات الصامتة للجسد في الفضاء، والسقوط بلا نهاية في الفراغ، ومشاعر الدُّوار أو الاختناق"، التي قابلها كلٌّ منا في الكوابيس[٩٠].ومن هنا، فلا شك أن ثمة شعراً خاصا يولد، لكن يتولد- أيضاً لدى القارئ- انطباع بالضيق والاختناق يفسران لماذا اعتُبر "لوتريامون" مجنوناً حقيقياً[٩١]. والواقع أن عالم الحلم هذا لا يقارن- على الإطلاق- بعالم "نرفال" أو بعالم الرومانتيكيين الألمان: فهو مسكون برؤى ليست جهنمية فحسب، لكنها وحشية وكريهة، حيث القسوة تتضاعف بالرغبة في الإذلال والتدنيس. ويدهشنا- عند قراءة "أناشيد مالدورور"- هذا الحشد من الحيوانات الكريهة، الذين منحهم المؤلف- فيما يبدو- طاقته العدوانية[٩٢]، والذين يعضُّون- في كل صفحة- ويحاصرون، ويخنقون، ويمصُّون. وتهاجم الحيوانات الخالق الذي فقد وعيه من السُّكر[٩٣]:فالقنفذ "يغرس أشواكه في ظهره"، والنقَّار الأخضر والبومة يغرسان "المنقار في البطن"، ويغطيه الضفدع باللعاب. وفي موضع آخر، يصبح "مالدورور" نفسه فريسةً للحيوانات الأكثر إثارةً للاشمئزاز، القمل، والضفادع، والأفاعي، والقنافذ، والسرطانات، والميدوسات*[٩٤].ونتذكر إحدى استعارات العصور الوسطى- وهي الملحوظة التي كتبها "بودلير" أيضاً- وكأنها تصلح نبوءةً للوتريامون:

> كثيراً ما فكرت في أن الحيوانات الشريرة والمقززة لم تكن إلا إحياءً وتجسيداً وتفتحاً للأفكار السيئة للإنسان على الحياة العادية[٩٥].

فكلما أوغلنا في الكتاب، نرى تجليات الكوابيس تتضاعف، مثلما في لوحات "جيروم بوش"، كائنات فانتازية، مخلوقات من عالم تختلط فيه الكائنات: شعرة "طويلة من رجل"[٩٦]، رجُل سمكة[٩٧]، وجعران "ليس أكبر من بقرة" يجرجر كرةً بلا شكل، ليست سوى الجسد المتحول لامرأة[٩٨]. وكل شخصيات الكتاب فريسة هذيان حقيقي من التحولات، بدءاً بمالدورور (أحياناً سمكة قرش، وأحياناً أخطبوط، وأحياناً ثالثةً خنزير)، دون استثناء الله، الذي يلجأ- في صراعه مع "مالدورور"- إلى "التحولات المتعددة"[٩٩]، فيتحول- مثلاً- إلى ثعبان أصلَة أوكركدن.

وسُعار التحول هذا، هذا الهذيان الهيولاني- (المحسوس، كما سنرى، حتى في الأسلوب، حيث الاستعارات- التي تحدد، بالفعل، الانتقال من شكل إلى آخر- لها طابع "تحولي" حقاً)- ينبغي تفسيره- دون شك- بالاحتياج المزدوج، لدى "لوتريامون"، إلى هدم مستمر وخلق مستمر. هذا التفتح للأشكال، التي تتلاشى دائماً، وتبعث دائماً، تجعل التعبير الذي استخدمه "باشلار"- عن "أناشيد مالدورور"[١٠٠]-"سينما متسارعة"، شديد الصواب. بل أحياناً ما يحدث أن نشهد-

---

* حيوان هلامي بحري يضيء في الليل.

تحت أعيننا- كائناً وقد ظل معلقاً في قلب تحوله، متخذاً شكلاً مزدوجاً، وكأنه في حالة تـوازن في نقطة تقاطع عالمين- وذلك شارة على إيثار "لوتريامون" للحـالات الملتبسـة، غـير المحـددة، لـلرموز والصور المتعددة المعاني:

> مصباح وملاك يشكلان جسـداً واحـداً، ذلـك مـا لا نـراه كثـيراً. إنـه "مالدورور" يتعرف على شكل المصباح، ويتعرف على شكل الملاك، لكنـه لا يستطيع أن يفصلهما في ذهنه...[١٠١]

ومن الطريف- فيما يتعلق بهذا المشهد- أن نقارن صراع "مالدورور" في الكنيسة ضد المصباح الملاك بالصراع الذي خاضه "لورنزو"- في الحلم- في "قس لويس" (١٧٩٦) داخل كنيسة أيضـاً، لينتزع من المسخ (الشبق) الفتاة التي يحبها:

> انطفأت المصـابيح، وانطـوى المذبـح، ونـرى مكانـه الهاويـة ... حيـث المسخ يحاول جرجرة الفتاة، لكنها تنفلـت وتصعـد إلى السـماء في سـحابة لامعة[١٠٢].

شيء غريب! فمن الوصفين، نجد- فيما يقدَّم باعتباره وصفاً لحلم- الكثير من المنطق، والرمـوز الأكثر وضوحاً، والأقل فانتازية على العموم. وفي "أناشيد مالدورور"، نحن في قلـب الحلـم نفسـه، مغمورون في عالـم رخو، حيث الأشكال تنحل دائمـاً، وحيـث الـدلالات تظـل كامنـةً، والرمـوز مبهمة[١٠٣]؛ فالذهن المنحرف يكابد تأثير هذا "السائل المغناطيسي"، الذي يدَّعي "لوتريـامون" أنـه بفضله يضع قارئه "في الاستحالة المنومة للتحرك"[١٠٤]: ثابتـاً، ومبهـوراً، يشـعر- رغـم هـذا- بـأن توازنه يختل.

التقطيـع

تقطيع السرد، والطريقة الفظة التي تنبثق بها الرؤى وتمحي، يفاقمان أيضـاً- مـن ناحيـة- هـذا الانطباع الفانتازي المهدد، ويشكلان- من ناحية أخرى- مورفولوجية العمل نفسه، بتقويضهمـا- في كل صفحة- مفهوم الرواية هذا، الذي يبدو متأهباً لفرض نفسه.

وينبغي أن نشير- بشكل خاص- إلى أن كل مشهد (ولنسمه قصيدةً، رؤيةً، سـرداً) ينبثـق مـع الفجائية والآنية الغنائية، في قلب فترة غير محددة، شاسعة مثل الأبدية نفسـها. فـالزمن لا يلعـب- هنا- الدور المألوف الذي يقوم به في الرواية، حيث تُرصد الأحـداث المختلفـة على طـول خـط

متسلسل تاريخياً وشديد التحديد: بل سيكون من السهل أن نوضح كيف أن المشاهد المختلفة لا "تندمج" وفقاً لمنظور متماسك[١٠٥]، حتى عندما نأخذ بالاعتبار حقيقة أن "مالدورور"- ككائن فوق طبيعي، أبدي، "مثل البازلت"[١٠٦]- يواصل، عبر الأجيال المتتالية، صراعه ضد الإنسان وضد الله[١٠٧]. ودون أن تكون خارج الزمن- تماماً- تسبح القصائد في زمن سائل، يملأ الفجوات المتروكة بينها، وهي تنبثق منها مثل شُهب معزولة وخاطفة.

ولا شك أنه قد تمت الإشارة إلى أن ثمة موضوعات كبرى في "أناشيد مالدورور" تعاود الظهور، مرةً بعد أخرى، وتتحول، وتتحدد، مثلما يحدث في بناء موسيقي[١٠٨]: بعضها واضح للغاية، مثل الصراع ضد الله، والبعض الآخر أكثر غرابة، كلازمة رمزية أساسية تأتي لتلامس- من آن لآن- سطح الكتاب؛ صور رئيسية مثل تلك الخاصة بخُصلة الشَّعر[١٠٩] أو "الزوجين الجهنميين". ولعبة الموضوعات هذه المتكررة والمطوَّرة في تنغيمات مختلفة، لا يجب أن تدهشنا من جانب مؤلف كان- إذا ما صدقنا الناشر "جنونسو"- يكتب ليلاً، وهو يجلس إلى البيانو، ويجعلنا نستشف- هنا وهناك- معارف موسيقية[١١٠]. لكن ينبغي ألا ننسى أن لا ترابط بين هذه الموضوعات المختلفة، بل انقطاع وحَل للاستمرارية؛ فنحن نرى ظهور كلٍ اللوحات على انفراد، ونستطيع أن نقرأها وندرسها، كُلاً على حدة: فهي تشكل- تقريباً- جُزراً شعريةً، تمثل كل منها فرديتها، وشكلها الخاص بها، منفلتةً على "بياض" الصمت مثل جُزر أرخبيل، تتبدى منعزلةً على سطح الأمواج، رغم أننا نعرف أنها مرتبطة بقاعدتها التحت مائية، ولا تشكل- في العمق- إلا نفس القارة. استمرارية عميقة ،وانقطاع على السطح: ذلك ما يفسر أننا نستطيع- مع ذلك- أن نتأمل الـ "كتلة" المالدوروية في وحدتها العضوية، وأن نبحث فيها عن قوانينها العميقة، أو أن نتوقف أمام مظهرها الخاص، المستقل، المكون من خمس وستين قصيدة نثر.

ومن المفيد- في هذا الصدد- أن نُذكِّر بأنه إذا كان "لوتريامون" لا يتحدث، في أي موضع، عن "قصيدة نثر"، فهو دائماً ما يستخدم- في حديثه عن أناشيده- كلمة **شعر**[١١١]، ويشير- بشكل أكثر وضوحاً أيضاً- إلى **أشعاره**[١١٢]. ومن ناحية أخرى، فعندما يتحدث عن "حذف بضع مقطوعات جهيرة للغاية "كي لا يفزع النقد[١١٣]، فإنه يعتبر كتابه- حقاً- ديوان شعر، يمكن إدانة بعض قصائده، مثلما فعل القضاء مع "أزهار الشر". وأفضل صورة عن شعره قدمها هو بنفسه في بداية النشيد الخامس: إنها صورة طيران الزرازير، التي تحتدم كتلتها الطنانة- مرةً- بـ"الحركات الخاصة بدوران كلٍ من أجزائها"، و -مرة- بحركة مجموع لا يكف عن التوجه "نحو نفس النقطة المغنطة"[١١٤]: صورة يطبقها "لوترِيامون"- بالتحديد- بنفس "الطريقة المدهشة" التي ينشد بها "كُلاً من هذه المقاطع الشعرية"، ويقدم هذه الفكرة المزدوجة عن استقلالها الشعري واندماجها- رغم هذا- في حركة المجموع.

يدرك "لوتريامون"- بالتأكيد- قصيدة النثر باعتبارها شكلاً شديد الحرية: مادام يقبل بالسرد، والحوار، و "المقطع الكبير" الغنائي أو الخطابي[115]، أو المناجاة الساخرة من القارئ، الذي يصبح موضع خصام دائم. ورغم هذا، فليس لدينا الانطباع بأن المؤلف منقاد، يمضي حسبما اتُّفق، دون أن يعرف إلى أين يقودنا: فثمة- على العكس- شاغل يجب تسميته فنيّاً، يحدد دائماً جرعة المؤثرات، وتكوين كل مقطع. ويحدث- في النشيد الأول بالذات (الأكثر خضوعاً للمؤثرات الأدبية، والأكثر "شعرية" بشكل إرادي) - أن يستعيد "لوتريامون"، من أجل تأكيد التوازن والبناء الدائري لمقاطعه، أنساقاً يمكن اعتبارها "كلاسيكية"- تقريباً- في قصيدة النثر، وبشكل متوسع: استعادات، وتكرارات، وتوازيات ... "لقد رأيت- كما يكتب- خلال حياتي كلها، وبدون أن أستثني أحداً، جميع الرجال ذوي الأكتاف الضيقة ... رأيت الرجال ذوي الرؤوس القبيحة والعيون البشعة ... رأيتهم جميعاً مرةً واحدة ... رأيتهم أيضاً ..."[116]. وكل بداية مشهد العائلة، قبل التدخل الفعال لمالدورور، يتم وزنها شعرياً باللازمة التي تتكرر أربع مرات: "كنت أسمع من بعيد الصرخات المديدة للألم الموجع"[117]. فهل ينبغي أن نذكر المقاطع الشهيرة، والأكثر فأكثر اتساعاً، والمنفذة بكاملها طبقاً لنفس النموذج، التي تبدأ كلها وتنتهي بنفس الكلمات: "أيها المحيط العجوز ... إنني أُحييك، أيها المحيط العجوز!"؛ و الميل إلى اللازمة بتكرارها على فترات محسوبة- بما يفرض على النص بنيةً إيقاعية- لهو واضح على امتداد العمل: في "مقطع" أتوبيس، من النشيد الثاني، حيث تقطع اللازمة الهرب الذي لا يكل وركض عربات القطار: "يهرب!... يهرب..."[118]، وفي "مقطع" غرق السفينة، حيث تطول اللازمة وتتباطأ لتنسجم مع ابتلاع السفينة: "وأخذت السفينة تطلق مدفع الإنذار في استغاثة، لكنها غرقت ببطء ... بعظمة"[119]، وفي بداية النشيد الثالث، حيث تعود اللازمة بشكل أقل تكراراً وأكثر خفاء، لتفرض على الذهن- مع ذلك- صورة نزهة مستمرة على الجياد: "كانت جيادنا تركض بمحاذاة الشاطئ، وكأنها تهرب من العين البشرية ..."[120]. وسنلاحظ في جميع هذه الأمثلة أن انطباع الحركة المستمرة- التي تتتابع، وتتلاحم من لازمة إلى أخرى- يتم التأكيد عليه بالاستخدام البارع لنقاط الإرجاء.

ومن ناحية أخرى، يثري "لوتريامون" المعمار الشعري بأنساق أكثر تعقيداً، وبفضلها يتبدَّى المقطع الشعري- المفتقر، ظاهرياً، إلى النظام - بعد التأمل، مبنيًّا على نحو بالغ البراعة. وسأذكر نسقين منها:

نسق **التطويق** enveloppement، حيث ترسم الفكرة دائرةً واسعة، وبعد أن تبتعد عن أنظارنا (وقد قادتها- فيما يبدو- أمواج لفظية جانحة)، تعود لمحاصرة الموضوع الأساسي، الذي يريد

"لوتريامون" أن يضيئه: والمثال في الجملة الهائلة التي تبدأ بهذه الطريقة:

> تركت الكلاب آذانها ساكنة، ورفعت رؤوسها، ونفخت الرقبة البشعة، وأخذت تنبح بالتناوب، أحياناً مثل طفل يصرخ من الجوع، وأحياناً مثل قط جريح مصاب بطاعون في المستشفى، أحياناً مثل شابة تغني لحناً سامياً، ضد نجوم الشمال، ضد نجوم الشرق، ضد نجوم الجنوب، ضد نجوم الغرب، ضد القمر، ضد الجبال، الشبيهة، من بعيد، بالنجوم العملاقة، الراقدة في الظلام، ضد الهواء البارد الذي يتنفسونه بملء رئاتهم، والذى يجعل باطن منخارهم يحمر، حارقاً، ضد صمت الليل ... إلخ....(١٢١)

هذا السيل اللفظي، الذي ينقل- بلا نظام- ابتذالات مضجرةً وصوراً رائعة، تجعلنا نفكر- للوهلة الأولى- في التطورات البنتاجرويلية* لرابليه أو هوجو، لكننا عندما ننظر عن كثب أكثر، سنرى أن "لوتريامون"- كما يقول "ل.ب.كينت"- "ينقطع نَفَسه بلا شك، لكنه لا يفقد أبداً المغزى المنطقي للجمل"(١٢٢): فهو لا يبحث- فحسب- عن **التأثير** الذي يريد إنتاجه، طبقاً للقاعدة التي صاغها "إ.بو"، من خلال المغالاة في هذه الجُمل الكونية، حيث يدخل نباح الكلاب ضد الطبيعة كلها، بما يُظهر نهمها المرعب للحرية وللاَّنهائي(١٢٣)، بل- فضلاً عن ذلك- وبعد أن يعيد إلى شباك نصه مظاهر العالم المحسوس، والرؤى والأصوات، والبوم " بطيرانه المنحرف"، والأشجار المورقة "المهدهدة برخاوة"، و"ضجيج الأمواج الأصم"، يغلق شباكه على الفكرة التي يسعى إلى تطويقها وأسرها بشكل نهائي، فكرة الكلاب التي تنبح "ضد الإنسان الذي يجعل منها عبيداً": هكذا يمضي حقد الإنسان على نفس مستوى الحاجة إلى اللانهائي، وهكذا يتم إعداد المشابهة بين الكلاب و "مالدورور"، الذي يكره البشر بفعل عطشه للاَّنهائي. وبعد أن استشهد "ليون بلُوي" بهذا المقطع عن الكلاب، يذكر أنه يجده في جمال "الماس، الماس الأسود"(١٢٤). وكمثال آخر للتطويق، يمكننا أن نذكر مقطع الغرق (الذي سبق أن ألمحت إليه) (١٢٥)، حيث ينطلق "لوتريامون" من موضوع الروح الشقيقة، ليعود بنا إليه في الختام، بعد ست صفحات مخصصة للوحة الغرق.

أما نسق **الموزاييك**، فيتمثل في تقديم عدد معين من التفاصيل- في شكل متشظ ومتنافر ظاهرياً، مع تكرارات وعودات إلى الوراء- لتنتهي بأن تتجمع لتشكل رسماً كاملاً: و "لوتريامون" يستخدمه ببراعة في المونولوج الذي يختتم النشيد الرابع، حيث ترافق الفوضى الظاهرة للاستدعاءات فوضى أفكار "مالدورور" المجرم:

---

* نسبة إلى "بانتاجرويل"، إحدى شخصيات "رابليه".

كل ليلة، واتساع أجنحتي يغوص في ذاكرتي المعذبة، كنت أستحضر ذكرى "فالمير" .... كل ليلة.

والواقع أن "مالدورور" قد سبق له، في سورة جنون، أن حَلَّق- في الهواء- بجسد صديقه "فالمير"، الذي تحطَّم عندما صُدم بشجرة، فيما ظل شَعره في يد القاتل. وها هي كيفية التعبير عن وسواس وندم "مالدورور"، حيث يتبدَّى- من خلالهما- شيئاً فشيئاً، رسم الحدث:

هذه الصدمة، هذه الصدمة، هل قضت عليه؟ وعظامه هل تحطمت بفعل الشجرة ... بما لا يمكن جبره؟ هل قتله هذا الصَّدم الذي اقترفه عنفوان مصارع؟ هل بقي حياً، رغم أن عظامه تحطمت بما لا يمكن جبره ... لا يمكن جبره؟ هذه الصدمة هل قتلته؟ أخشى أن أعرف مالم تشهده عيناي. والواقع ... وخاصة شَعره الأشقر. الواقع، أنني أهرب بعيداً بوعي شديد من الآن فصاعداً. كان عمره أربعة عشر عاماً. بوعي شديد من الآن فصاعداً. كل ليلة[١٢٦].

وعلينا أن نؤكد هنا: إن هذا التقديم- "الذاتي"، وبلا نظام منطقي، للوقائع والأسباب (في شكل تداعيات للأفكار والمشاعر التي تتبع تقلبات المونولوج الداخلي) - يتطلب من الكاتب البراعة التقنية القصوى، والانتباه الأقصى، مادام يجب دمج كل أجزاء المتاهة بدقة، وتشكيل رسم متكامل.

مزيد من البراعة أيضاً، وسنحصل على تنسيق ميكانيكي صرف للوقائع، وبناء بلا أية ركيزة واقعية: إنها الرواية المسلسلة في النشيد السادس، حيث يحرك "لوتريامون" دُمًى وهميةً كقطع الشطرنج: ذيل السمكة الطائرة، "فتاة الجليد"، المجنون المتوج بمبولة. عندئذ، تصل البراعة إلى حد أن تدمر نفسها، وتصل بالمؤلف إلى حد السخرية التامة مما يحكيه. وفي نفس الوقت، لا ترتكز بنية المقاطع على الضرورة الداخلية، بل على القرارات الاعتباطية للكاتب- أن تصبح فانتازيةً بجرأة: "فمادمتم تنصحونني بأن أختم في هذا الموضع المقطع الأول، فإنني أُذعن حقّاً لرغبتكم"، كما يقول "لوتريامون"- على سبيل المثال- للقارئ[١٢٧]. وهكذا تقفل الدائرة التي تصل بين أقصى درجات الصرامة والمجانية الكاملة: فالرابط بين الإثنين هو ما يمكن أن نسميه "إرادة الهيمنة" للمؤلف، الذي يدعي أنه متحرر تماماً من قوانين الواقع، والسيد الوحيد للعالم الذي يخلقه، الذي يفرض عليه قوانين نظام فني خاص به. هذا الانفصال، وهذا الخلق في الفراغ، اللذان يترافقان وأكثر الابتكارات المخادعة خبثاً[١٢٨]- فضلاً عن ذلك- هما من خصوصيات النشيد السادس، حيث يكف "لوتريامون" عن العمل على المادة الحية والجوهرية التي تمثلها عُقده الخاصة، وعالمه الداخلي المضطرب، ليفرض إرادته الواضحة - ككاتب - على حبكة مبتكرة تماماً وتقليدية جداً: فهو-

كروائي- "يشد خيوط"[١٢٩] العرائس المحرومة من الحياة، ويموت كتابه باسفكسيا الاختناق.

وإحدى المشكلات الرئيسية - التي يجبرنا "لوترِيامون" على تأملها - هي العلاقات القائمة بين الكاتب وكتابه. فهذه الفوضى السائدة ، التي تتبدَّى من خلالها نزعة فردية ساخطة، تقوده إلى الرغبة في التحرر من كل تبعية لـ "القواعد" - التي أرستها الممارسة الأدبية (مشابهة الحقيقة، والوحدة، وقواعد العروض والأوزان)- أو العقل[١٣٠]، ببساطة؛ بل أيضا إزاء العمل الذي يُكتب. وعادةً، وانطلاقاً من مفهومها، فإن القصيدة المستشفة تنم عن ضرورات داخلية خاصة بها ، لايستطيع الكاتب أن يتملص منها دون الإضرار بإمكانات حيوية. فعلي العكس، يريد لوترِيامون أن يكون حراً كالعاصفة[١٣١] في كل لحظة من لحظات الصياغة. وهو يتمسك بتسجيل أنه دائماً سيد توجيه سرده مثلما يريد، في قطعه أو تغيير مساره، وفى القيام- عن قصد تام- باستطرادات وقفزات من فكرة إلى فكرة: موقف نشعر فيه بتحدٍ لضرورات غامضة تمارس- رغم كل شيء- ضغطها الذي لا يقاوم، ويشعر الكاتب- بقسوة- بأثر هذه "التعددية الملتبسة" التي كان يأبى القبول بها[١٣٢].

وبين الإرادة الواضحة التي تُخضع العمل موضع التأليف- باستمرار- إلى نقد ذاتي لاذع، للتأكيد على سيادته الحرة، والقوة الغنائية المنبثقة من الأعماق التي تفرض عليه اندفاعته الشعرية، يتأسس صراع خفي ومأساوي. فكلما تزايد شعور "لوترِيامون" بأنه واقع- على نحو ما- في شَرك الضرورات العميقة لمؤلِّفه، بفعل الموضوعات التي تتخلق رغماً عنه، وكلما تظّاهر بالوقاحة والسخرية، كلما لجأ إلى الفوضى والموضوعات المتهافتة المطلوبة (بداية النشيد الرابع بكاملها متميزة في هذا الصدد)، ليفرض على القارئ فكرة حريته الكاملة السيادة.

هذا المسعى الشديد الخصوصية- الذي يقود "أناشيد مالدورور"- من رومانتيكية معتدلة إلى حدٍ ما ومتوقعة، إلى فوضى جامحة لا تخشى أن تهدم، كي تؤكد- بشكل أفضل- فرديتها، وجميع احتمالات "الأدب"- هو ما يفسر الانتقال من قصيدة النثر، التي ما تزال شديدة الأدبية، إلى انفلات متفجر، لكنه إرادي، للوقائع، والاستطرادات، ومخاطبة القارئ. فوحدة العمل وقوته الشعرية لا تستمران إلا رغماً عن أغرب جهد للتدمير الذاتي، معروف- في ذلك الحين- في الآداب.

وجميع هذه الملاحظات- حول موضوع وبنية العمل والقصائد التي تكوِّنه- تنطبق، بطبيعة الحال، على الأسلوب وهيئة الجملة: هذه القوة الفوضوية- التي تقود الكاتب، بفعل إرادة الاستقلال، إلى رفض القيود، بما فيها القيود الشائعة للكتابة - تمارس، وبنفس المعنى، على لغة "أناشيد مالدورور": إنها تفسر، فيما سنرى بعد ذلك، الخطوط الأساسية، وتطور هذا النثر، الفريد- بلاشك- في تاريخ قصيدة النثر، بل في تاريخ الأدب.

(٣) نثر لوتريامون

كثيراً ما تحدثوا- بإعجاب- عن العنفوان والروعة اللفظية عند "لوتريامون": فعلى سبيل المثال، يبدي "ا.جالو" دهشته من هـذه" الأستاذية المذهلة" التي تشير إليها - لدى هذا الشاب، ذي العشرين عاما- لغةٌ قوية، متوازنة، ورفيعة[١٣٣]، إلى هذا الحد. ويمتدح "باشلار" أيضاً "الدِّقة اللفظية" للمؤلِّف، و"تلاحمه الصوتي"[١٣٤]. ولنخفف هذا المديح بأن نتذكر- مع ذلك- أن "ل.بلُوي" قد تحدث، عام ١٨٩٠، عن "المبتذل التافه" فيما يتعلق بأسلوب "أناشيد مالدورور".: "ستكون أصالةً بلا قيمة، يضيف، دون الذروة الخاصة بنبرة معينة تدهش حتى الجِنّي، وهي نبرة لم يسبق لي أن قابلتها- حتى الآن- في أي أدب"[١٣٥].

والواقع أن ذلك هو- أساساً- ما يدهش ويحير القارئ: هذه الوحدة من العنف العدواني المدفوع حتى الجنون، ومن اللغة الجليلة، الإحتفالية، المتناوبة عن قصد، التي يتناقض بطؤها التفخيمي مع جنون المؤلف. ولا ينبغي أن ننسى أن "لوتريامون" يعتبر مؤلَّفه- حتى النشيد السادس بالتحديد- مسبةً هائلةً بأكثر من اعتباره رواية[١٣٦]: فلاشئ يدهش- آنئذ- في استخدامه التعنيف، والتهكم، واللعن إزاء الإنسان، والخالق، أو حتى نفسه. وبالتأكيد، فهو لا يحرم نفسه من ذلك! فالتعنيف المقذع أو الساخر منتشر في العمل: "أنتما مُحقّان في الاحمرار خجلاً، أيتها العظْمة والدهن..." [١٣٧]، "أنت، أيها الجاسوس الكريه لسببيتي"[١٣٨]- أو، عندما ينقلب السباب على "مالدورور": "أيتها الحثالة العفنة، المضروب بالشكوكية"[١٣٩]:فالسباب، الوفير، إنما هو من أسوأ فاعليات القدرة الأخيرة:

> سلالة حمقاء وغبية! ستندم على ذلك، هَيَّـا! ستندم على ذلك. ولن يقوم شعري إلا على الهجوم بكل الوسائل، على الإنسان، هذا الحيوان المتوحش، والخالق، الذي ما كان عليه أن يوجد حشرةً كهذه[١٤٠].

والمدهش أننا- رغم عنف المشاعر المعبَّر عنها- لا يتملكنا أبداً الانطباع بأن "لوتريامون" منقاد لأمواج إلهامه المفعم بالغضب، حتى لو كتب بطريقة سريعة ومشوشة: من الجدير بالملاحظة في هذا

الأسلوب – الخطابي بأكثر من كونه شفاهياً – أن العنف لا يستبعد الاحتفالية. وأعلم تماماً أن التعبيرات المألوفة ليست غائبة ("لكن أخيراً، إنه هكذا "، "هذه الشرائط تضجرني"[١٤١]، "أجدها سيئة"[١٤٢])؛ لكننا عند التأمل، نجد العبارات- المجردة أو التفخيمية- وهي تتضاعف، لتثبت إرادة الابتعاد عن لغة الكلام: "يوقف المثابرة المتنامية لخرابه"[١٤٣]، "النفور المتحدي لتعاطفي المرير"[١٤٤]، "فلتظهري إذن، أيتها الاتساعات الهازئة للعقوبات الأبدية"[١٤٥]، "السفينة وهي تغوص تحدث دوامة قوية من الأمواج الصاخبة التي تدور حول نفسها "[١٤٦]. والمفردات ليست ثرية فحسب، لكنها أيضاً نادرة: وستكون الأمثلة- هنا- أكثر من أن يجدي ذكرها؛ سأشير- فحسب- إلى ميل "لوترياμون" الملحوظ إلى الأسماء النادرة للنباتات والحيوانات [١٤٧].

لكن ما أريد التأكيد عليه- على نحو خاص- هو أن هذا التفخيم في الكلام، وهذا الميل إلى العبارات التفخيمية أو المنتقاة، الذي يبدو كميل طبيعي- لدى "لوترياμون"- يتوافق مع موقف ذهني معين- (ألا يتحدث- في إحدى رسائله- عن إجراء بدا له "مترعاً بكمية معتبرة من الأهمية الفارغة"[١٤٨] ؟)- يتطور خلال "أناشيد مالدورور"، ويغير من التوجه والمغزى. في النشيد الأول، وغالباً في النشيدين التاليين أيضاً، فإن اللغة الدوكاسية تُستخدم لغايات أدبية وشعرية. كيف يمكن، مثلاً، ألاّ نعجب- في التأنيب التالي-بالطريقة الشيشرونية* التي يوحد "لوترياμون" بها عظمة الأسلوب بعنف الشعور:

> عواصف، شقيقات الأعاصير؛ سماء مائلة للزرقة أعترف بجمالها؛ بحرٌ منافق، صورة قلبي؛ أرض، ذات ثدي غامض؛ سكان الأفلاك؛ كون بكامله؛ ياالله، الذي خلقه بعظمة، إنه أنت من أبتهل إليه: أرني إنساناً طيبا![١٤٩]

ولنلاحظ الاتساع الذي يضفيه "لوترياμون" على كل اسم عندما يلحق به بدلاً يعمق من رنينه في الأذن والخيال، ولنعجب بتوازن الجملة التي، بعد تسلسل أجزائها ذات الأطوال المتناقصة، تعاود الانطلاق من الكلمة المركزية، الكلمة / مفتاح السماء، **الله**، لتنتهي بتمجيد، دون أن تخشى أي قطع، يمنح دائرة الكلام حركةً مشبوبة: من الناحية الفنية، ألا يتبدّى "لوترياμون"- هنا- ككاتب شديد الوعي، وسيد لكل مصادر فنه؟

وهذا الانطباع غير محسوس- في أي موضع آخر- إلا عندما نقرأ المقاطع الشهيرة التي يوجهها "لوترياμون" إلى المحيط، والتي تستدعي عظمتها وحركتها المهيبة والمستمرة حركة البحر نفسه؛ وهذه الأمواج التي- فيما ترتمي الواحدة على الأخرى- تنتهي بأن توقظ الإحساس بالثبات واللانهائي.

---

* نسبةً إلى "شيشرون"، الخطيب الروماني المشهور.

> متأرجحاً في متعة بفعل الشهور التي تفوح ببطئك المهيب، الأعظم من الصفات التي أنعمها عليك السلطان الأعظم، تبسط، وسط سر خفي، على سطحك الأسمى كله، أمواجك التي بلا نظير، مع الشعور بقوتك الأبدية(١٥٠).

وانطباع السكينة، والكمال، لا يتحقق- هنا- من معنى الكلمات فحسب، بل أيضاً من توازن الجملة (مع التنظيم التماثلي حول الفعل الرئيسي، والبَدَل، والمضاف إليه)، وانسجامها وتلاحمها الصوتي: هذه الإصاتات المزدوجة الملتبسة التي ترسم انحناءة الموجة نفسها: veluptueusement بمتعة، majestueuse المهيب، grandiose الأعظم، وهذه الحروف الصامتة الملائمة، ذات الإصاتات المكتملة والمتحركة :mois effluves شهور تفوح، incomparable بلا نظير، calme سكينة ..- كل هذا يكشف عن أذن مرهفة. وكما يقول "باشلار"(١٥١): "بدون مساعدة القافية، وبدون سياج العَروض الصارم، تترابط الأصوات وكأنها منقادةٌ بقوة طبيعية".

وإذا ما كان "لوتريامون" يرفض الخضوع لقيود العروض، فإنه لا يزدرى دائماً زخارف النثر الموزون: "أيها اللحَّاد، كم جميلٌ تأمل أطلال البشر!" (١٥٢)، "الطريق اللبني الشاحب للحسرات الأبدية"(١٥٣)؛ لكننا نشعر لديه- على نحو خاص- بشاغل اكتمال الجُملة: فهو يُدخل- على سبيل المثال- صفةً من أجل تحاشي إنهاء الجملة بسلسلة متوالية من الكلمات ذات المقطع الواحد:Les anges qui habitent dans la magnificence et la paix des **agréables** cieux (الملائكة التي تقطن العظمة وسلام السماوات **السائغة**)(١٥٤)، أو يوسع الجملة عن طريق التكرار:,nourris- toi nourris- toi avec confiance des larmes et du sang de l'adolescent (تغذَّ، تغذَّ في ثقة بدموع ودم المراهق)(١٥٥) .

وكل أنساق الأسلوب هذه- (التي يجب أن نضيف إليها البناء بالمحارفة، والاستعادات والتكرارات، التي سبق أن تحدثتُ عنها فيما يتعلق ببنية القصائد في الأناشيد الأولى)- تمنحنا الانطباع بطريقة متقنة الصنع، وبإعداد فني واع، يستهدف ويقصد الشعر بفعل الطاقة الغنائية- (حيث الصور، التي سأتحدث عنها فيما بعد، ذات أهمية كبرى)- والانسجام وعظمة اللغة، في آن.

العنصر المخادع

ومع ذلك، يتملكنا الشعور، في وقت مبكر، بأن هذا الاتجاه الطبيعي للوتريامون نحو المغالاة يتعرض لانحرافٍ ما، لانزلاقٍ ما نحو استخدامات مربكة. هكذا، فالمناجاة الرائعة إلى البقَّة في

النشيد الثاني: "أحييك، أيتها الشمس المشرقة، المحرِّرة السماوية، أنتِ العدو الخفي للإنسان"[١٥٦]- ألا تنطوي على ذكرى ساحرة، أكثر من كونها لا إرادية، لجملة "لامارتين" الشهيرة في الخلود: "أحييك، أيها الموت، المحرر السماوي !"؟ وحتى المقطوعات المعتنى بها، و"الشعرية" عن عمد، مثل "ترتيلة إلى الرياضيات"، ألا نشعر- هنا وهناك- ببعض السخرية الخفيفة التي تقضم باطن الفخامة المفرطة للكلمات؟ (الروح الأعلى التي "تدفن رأسها، المبيضة في يد عارية من اللحم" [١٥٧]، أو الموت- الذي "يهدف، كما ترى العين المجردة، إلى إسكان التوابيت "- وهو يدمر ساحات المعركة). ولنذكر أيضاً- الآن- بأي مرح يستخدم "لوتريامون"، وخاصةً في الأناشيد الأخيرة، الانتحال لخداع القارئ، وكي يجعل نثر "بوفون" المتأنق والكلاسيكي يخدم أهدافاً هدَّامة، في آن- وسأعود إلى ذلك في الخاتمة[١٥٨].

وبشكل خاص، فإن ميل "لوتريامون" الطبيعي للإطناب والغزارة[١٥٩]، هو الذي سيدفع به- سريعاً- إلى مستوى النظام. فمنذ النشيد الأول، يمكننا أن نلاحظ اتجاهاً إلى إبطاء الجملة التي يتغير مسارها- دائماً- بفعل حوادث تتخذ هيئةً احتفاليةً ومهيبة:

> آه! عندما تتقدم، والرأس عال ومخيف، محاطاً بطياتك الأليمة مثلما فِناء ممغنط وشرس، وأنت تدحرج الموجات الواحدة على الأخرى، واعياً بما تكون، فيما تدفع، من أعماق صدرك، مثل مرهق بحسرات حادة لم أستطع اكتشافها، هذا الهديرَ الأصم الدائم الذي كثيراً ما رَوَّع البشر، حتى عندما يتأملونك، في أمان، وهم يرتجفون على الشاطئ، عندئذ، أقول إنه ليس لي الحق الكبير في أن أعتبر نفسي نداً لك[١٦٠].

وسيتزايد هذا الاتجاه- أكثر فأكثر- في الأناشيد التالية: ستبطئ الإبدالات، والجُمل الاعتراضية، والعبارات المحصورة بين قوسين- أكثر فأكثر- من الجملة، وستنتج أغرب تناقض مع الحركة الجنونية، **إيقاع** الحدث المتسارع. واعتباراً من النشيد الرابع- على نحو خاص- سينتهي "لوتريامون" إلى أن يستخدم، عمداً، هذا البطء الاحتفالي كنسق: "أريد- على ما يصرح- تطوير براهيني ومقارناتي ببطء وبكثير من العظمة"[١٦١]- وسنراه، منذ ذلك الحين، يستخدم ويفرط في استخدام الجُمل "ذات الأدراج à tiroirs *" . وتقدم لنا الجملة التالية مثالاً جيداً للهُرَاء العمدي الذي يصل إليه في النهاية، مستمتعاً بلغو الكلام، والمراوحة في نفس المكان:

> وكي نختتم هذا الحدث الصغير، الذي تجرد هو نفسه من غطائه، بخفة يُرثَى لها بقدر ما تمتلئ بالفائدة (وهو أمر لن يفوته أن يتحقق منه

---

*phrase à tiroirs : :جملة تختزن تفصيلات غريبة، فرعية، عن الحدث الرئيسي.

بشرط أن يتسمع ذكرياته الأحدث)، وإنه لجيد أن نمتلك قدرات في اتزان كامل، أو بالأحرى إذا ما كانت كفة البلاهة لا ترجح كثيراً على الكفة التي ترقد عليها صفات العقل النبيلة والرائعة، أي، حتى نكون أكثر وضوحاً (إذ إنني حتى الآن لم أكن إلا وجيزاً، وهو ما لا يتقبله الكثيرون، بسبب إسهاباتي، التي ليست إلاَّ خيالية، مادامت تحقق هدفها، ألا وهو البحث عن التجليات الهاربة للحقيقة، بمبضع التحليل، حتى معاقلها الأخيرة)، إذا ما كان العقل يسود بما فيه الكفاية على العيوب التي اختنقت تحت أقدامها إلى حدٍّ ما العادة، والطبيعة، والتربية، وإنه لجيد، فيما أكرر للمرة الثانية والأخيرة، إذ بقوة التكرار، سينتهي بنا الحال، وهو ما ليس خطأً في أغلب الأحيان، إلى ألاَّ نتفاهم أبداً، وأن نعود بجرجرين ذيولنا (لو كان لي في الحقيقة ذيل) إلى الموضوع الدرامي الراسخ في هذا المقطع[١٦٢].

ويضيف "لوتريامون": "إن المفيد أن أشرب كوب ماء، قبل أن أواصل استكمال عملي". ونحن ندرك ذلك عن طيب خاطر! فمقطع كهذا، يجعلنا- على الأقل- نلتقط، تطبيقيًّا، استخدام التفكيك المنهجي للجُملة والمبالغة في التحليل، كنسق تهكمي يصل إلى تدمير كل حركة: فالجملة- من فرط المراوحة في المكان- تتجمد وتتدبق، والانطباع المقبض الذي تتركه لدى القارئ ليس فكريًا بقدر ما هو جسدي، كما لو أننا نشعر- بشكل مادي- بالإحساس بالزمن الذي يستغرقه الكاتب في ترجمة حدث يهرب، على الورق؛ جهد بخس لأسر الواقع- الحيوي والهارب- للأحداث في شباك الجُمل. وسيتحدث "لوتريامون"- في موضع آخر- عن "الزمن البعيد- كما يقول- حيث كُنت أبداً، وأنا مفعم بالهلع، الجملة السابقة"[١٦٣]: دائما نفس فكرة الزمن الذي ينساب، ومُدَّة الجُمل، وتخلف الكاتب عن الحدث.

هنا- أيضاً- يتبدَّى ذهن أحس بعمق بالمشكلة، وما تطرحه من أمر لا يمكن حله: شبه استحالة أن نجعل القارئ يلتقط، دون التضحية بأي شيء، كل تعقيد الواقع، وحالات الكاتب الذاتية على نحو خاص[١٦٤]. مشكلة- في هذا المظهر الاجتماعي- تراجيدية بشكل خاص: ولا تستطيع الكلمات، والجمل، إلا أن تمنحنا انعكاساً غامضاً ومتأخرًا لواقع أكثر ثراء؛ لا يمكن التواصل، ولن يمكن أبداً التواصل مع الآخرين. فـ "كثافة صفحة الورق" هذه، التي يُلمح إليها "لوترياموت"[١٦٥]، ستفصل الكاتب- أبداً، ونهائيًا- عن قارئه. ومن هنا، بُطلان الأدب. فحيث ينتقد "لوترياموت" وضع الكاتب من خلال مفهوم كِتاب مثالي، كنجم منفرد، موجود بذاته لذاته و "لا يدعى الاقتراب من القارئ"[١٦٦]، فإنه (لوترياموت) يغوص في يأس الإنسان الذي يريد أن يفهم نفسه، وأن يتواصل مع نظرائه، والذي يشعر بلا جدوى جهوده، وبعجز الأدب. من هنا، يكمن هذا

الشعور بالعزلة المأساوية، التي لا ينبغي أن يخفيها عنا لا التأنيب - الدائم (و الساخر) - الموجه إلى القارئ، وكأن "لوتريامون" يريد أن يمارس ضده ثأراً شخصياً، ولا الجنون الهدَّام الذي سيأخذ- في الأناشيد الأخيرة- في التفكيك الساخر لكل الأنساق التقنية للمؤلِّف. وبرفضه الدائم للخضوع للُعبة، وبطريقته في الكتابة وهو يشاهد نفسه في المرآة ("أكتب، وأرى نفسي وأنا أكتب، وأكتب أنني أرى نفسي وأنا أكتب، إلخ..."، وبدوران الفكرة المستمر حول نفسها بشكل يبشر بالسيد "تيستTeste")، يؤكد "لوتريامون"- باستمرار- على صحوه، وعلى وجوده اليقظ والإرادي خلف الجملة المتنافرة في ظاهرها؛ ومادام محكوماً بأن يظل غير مفهوم، فليكن ذلك- على الأقل- بلا أوهام؛ ومادام الأدب لا يستطيع أن يخدمه، فليكن له- على الأقل- إشباع المعرفة. وإذ يجعلنا نشعر بأنه ليس مخدوعاً بالأدب، عندئذ، يصبح تفخيم الكلام، واحتفالية الجُمل نفسها، أدوات مكيدة تهكمية، بأن يضعنا في استحالة معرفة ما إذا كان المؤلف يسخر منا أم لا؛ وبدءاً من أية لحظة يخدعنا. وإنها لدالة تلك الطُّرفة التي ذكرها أحد زملاء الدراسة، عن موضوع الإنشاء الفرنسي في مدينة "تارب"، الذي تسببت" جُمله الأولى، الشديدة التفخيم، في البدء، في إثارة ضحك "الأستاذ، الذي حلا له أن يسخر من تلميذه، قبل أن يتساءل ما إذا كان تلميذه- بالمصادفة- قد سخر منه (وقد انتهت الحكاية- فيما يبدو- بأن وُضع "دوكاس" الشاب في الحجز)(١٦٧).

هكذا، يصل "لوتريامون"- المنقاد بالغريزة نحو الطنطنة- عندما يبالغ في تفخيم الأسلوب، إلى إزالة الانتفاخ فجأة، وتصبح الجُمل- التي كانت تنحو، تلقائيًّا، نحو التطويل، والانتظام في جمل ذات أدراج، عندما يضاعف الأحداث بالاستطراد- محاكاةً ساخرة، ومعارضةً أدبية- ذاتية. وبنفس الطريقة، يصبح ميله إلى الأنساق الخطابية: التوازيات، وأساليب التعجب، والتساؤل- عندما يبالغ فيها- هجاءً ساخراً لهذه الأنساق الخطابية، بالتحديد؛ على سبيل المثال، ففي هذا الاستخدام الساخر للاستفهام الخطابي - الذى يشبهه " ل. كينت" بـ "الفقراء" لفيكتور هوجو:

> ألا يمكن لعقبةٍ ما غير متوقعة أن تعوقه في طريقه؟ وهذا الظَّرف، هل سيكون قليل التكرار إلى حد أنه سيكون عليه أن يعتبره كاستثناء؟ ألا نتأمل بالأحرى ..؟ بأي حق في الواقع...(١٦٨)؟

إنه نسق، على كل" كاتب مرهف"، يعرف الحد الأدنى من "مهنته"، أن يستفيد منه، حسبما يضيف "لوتريامون".

فلوتريامون حاضر دائماً - (في الأناشيد الأخيرة خاصة) - مستعدًّا لممارسة التعليق الساخر - باستمرار- على مؤثرات أسلوبه الخاصة. وكلما تقدمنا في الكتاب، كلما رأيناه يدفع- إلى

مستوى النظام- بهذا الموقف الذي يتمثل في الانقسام، على هذا النحو، كي يُقَيم نفسه، من الخارج، وفنه ككاتب، والأنساق الأدبية التي يستخدمها. وهكذا، ففي بداية النشيد الرابع، وبعد تشبيه الأعمدة بأشجار الحُمَيرة، يدافع عن استخدام هذا "التشبيه الذكي"، باعتباره "صورةً بلاغيةً يزدريها عديدون، لكن الكثيرين يمتدحونها"(١٦٩). وبعد أن يتحدث عن بجعة "كبيرة مثل جبل أو على الأقل مثل نتوء جبلي"، يضيف: "فلتعجبوا- من فضلكم- من رهافة هذا التحديد، الذي لا يتقهقر قيد أنملة"(١٧٠). وفي النشيد السادس، ستصبح هذه التدخلات مستمرة، وسنرى - تحت أبصارنا- "لوتريامون" وهو "يختلق"(١٧١) روايته باللجوء إلى كل خيوط النوع الأدبي: "كل وسيلة مؤثرة ستظهر في مكانها"، كما يعلن لنا(١٧٢). والواقع أن "مالدورور" يحبس "ميرفين" في حقيبة ويضربه بسياج الجسر: "مشهد فريد، لن يتوصل إليه أي روائي! "(١٧٣)، هكذا يكون الكاتب أول من يهتف. ثم يعلن لنا أن "الحبكة ستنطلق"(١٧٤)، ونرى الأحداث الخارقة تتتالى كشلال. شيء غريب! فكلما ازدادت السخونة، وهذيان خيال "لوتريامون" الكاتب، نرى تضاعف الانفلات الساخر- للوتريامون الناقد- من مؤلِّفه. ومن الصواب حقاً أن ينفصل عما يكتب، وأن يكف عن "المشاركة" في الحدث؛ وفي نهاية النشيد السادس، ومع انطفاء هذه الألعاب النارية المذهلة التي قادها صانع أسهم بارع، لن يتبقى ملاذ آخر للوتريامون سوى الصمت، أو التراجع، وهو ما ستمثله **"مقدمة لكتاب قادم"**.

هذه الفكاهة "على البارد"، وهذه المحاكاة الساخرة للأدب، التي تمثل الاستهزاء الأعلى، وهذه التهكمات الهدَّامة التي لا يتبقى بعدها شيء، لا من الفن ولا من الجمال(١٧٥)- لاتعترف بجريرتها، إذن، إلا في الأناشيد الأخيرة؛ إنها لا تمثل سوى مظهر لفكاهة "لوتريامون"، ومرحلة من تمرده. ويمكننا- على أية حال- أن نتساءل ما إذا كان يمكن للشعر أن يبقى ابتداءً من اللحظة التي يمارس فيها الكاتب- على مؤلِّفه- قصديةَ هدمٍ واضحةً كهذه: ويبدو أن بداية النشيد الرابع- على سبيل المثال- أو "المقاطع" المختلفة من النشيد السادس، ما يزال ممكناً تعميدها- بصعوبة- كـ "قصائد نثر". وقد استطاعت هذه الفكاهة- عبر مظاهر أخرى- أن تبدو كأداة لنمط جديد من الإبداع الشعري- هذه الفكاهة السوداء، التي سيمنحها "لوتريامون" - على نحو نهائي- حق المواطنة في الشعر.

لقد سبق أن ذكرت ذلك في بداية هذا الفصل: إن تهكم "لوتريامون"، بفعل التمرد العميق الذي يعبر عنه، وأيضاً بفعل جنونه الهدَّام (والمحرِّر)، يُلحق بالرومانتيكية: غنائية سوداء، ساخطة، لكن اندفاقتها الشعرية لا تقبل الجدل: هذا الجنون الفعَّال الذي يتحرر عبره "لوتريامون" من كافة الضغوط، الاجتماعية أو الدينية، يمارس- على الأسلوب أيضاً- فعلَه المحرِّر: فلوتريامون يفرض إرادته الفوضوية على علاقات الكلمات فيما بينها، ويخضعها- (مثلما يخضع أيضاً مخلوقات عالمه

الشعري، وهي في حالة تحول دائم)- إلى ما يسميه "أندريه بريتون" بـ "مبدأ التحول الدائـم"(١٧٦): أقصد- هنا، على نحو خاص- توظيفه للاستعارة، الذي يحتاج إلى دراسة خاصة للتغلغل في جوهـر العبقرية الدوكاسية

الثَّـراء الاستعـاري

أذهل الثراء الاستعاري- في "أناشيد مالدورور"- منذ البداية، جميع النقاد، ومنهم- على سـبيل المثال- "ر.دي جورمون"، الـذي يـرى أن قيمـة هـذا الشـعر ترجـع- قبـل أي شـيء- "إلى جـدَّة وأصالة الصـور والاستعارات ووفرتهـا وتسلسـلها المنتظـم منطقيـاً في قصيـدة..." (١٧٧). وكـانت الدهشة- من ناحية أخرى- ممتزجةً بالإعجاب، لأن كثيراً من هذه الصور يمكن اعتبارها- أيضـاً- نتـاج فكاهـة يشـارك فيهـا الهـزل، والفانتازيـا، والرغبـة في إثـارة الحيرة. "وإذا مـا كـانت هنـاك استعارات تبدو مستمدةً من رومانتيكية ساخطة، وهي الأقل إجمـالاً، فـإن اسـتعارات أخـرى- في المقابل- تنبثق وكأنها تجليات لعالـم مجهول"، كما يكتب "أ.جالو"(١٧٨). والواقـع أن "لوتريـامون" يهب نفسه إلى خلـق عالـم شـعري حقيقـي: عالـم تُنسـج فيـه التشـابهات الأعمـق، والأغـرب، والأبعد- أيضاً- وأحياناً، الأكثر افتعالاً.

ويبدو أن "لوتريامون" قد أمعن النظر- بشكل خاص- في توظيف ودلالة الاستعارة: فأحياناً ما يبدو أنه يلتقي مع أفكار "بودلير" حـول "التشـابه الكونـي"(١٧٩)، لينفتـح الطريـق لـلرمزيين عندمـا يقول: "هذا التعبير البلاغي يخدم الطموحات الإنسانية نحو اللانهائي أكثر بكثير مما يعتقد المشـربون بالآراء المسبقة أنهم يقدمونه عادة"(١٨٠)؛ وهو أحياناً ما يحاول- قبل الحالة النهائية- تحديد الصـورة السيريالية، التي تقيم رابطاً بين كلمتين بعيدتين تماماً عن بعضهما(١٨١):

> إنه- إذا ما تحدثنا بشكل عام- شيء فريد هـذا الاتجاه الجـذاب الـذي يدفعنا إلى البحث (كي نعبر فيما بعد) عن التشابهات والاختلافـات، الـتي تحتويها- في حالتها الطبيعية- الأشياء الأكثر تعارضـاً فيمـا بينهـا، وأحيانـاً الأقـل قـدرة- ظاهريـاً- علـى تحمـل هـذا النـوع مـن الترتيبـات في جاذبية...(١٨٢)

الثراء، والتدفق الدائم للصور في "أناشيد مالدورور" (حيث نجد كافـة أشـكال الموازنـات، مـن أغرب الاختصارات إلى الصور الهومرية الكبرى المطورة بتوسع)، هما- إذن- ليسا نتاجاً فحسـب لاتجاه طبيعي، لكن- أيضاً- لمسعًى قصدي. ويبـدو لي- فضـلاً عـن ذلـك- أن هـذا الاسـتخدام

للاستعارة، منذ بداية العمل إلى نهايته، قد أصبح أكثر فأكثر موضع وعي وقصدية، وأن التناول الاضطراري لـ "الأشياء الأكثر تعارضاً فيما بينها "قد انتهى إلى التحول إلى نظام، وإلى أن يصبح مجانياً ومفتعلاً على نحو مؤكد: نسق ميكانيكي تماماً في الفكاهة، ينتمي إلى تلك الأنساق التي يستخدمها "لوتريامون"- وهو ما سبق أن ذكرته- كي يمارس قريحته الهدّامة ضد التقنية الأدبية.

ولنضرب صفحاً عن الصور الرومانتيكية، العديدة في بداية الكتاب، دون أن تكون دائماً أصيلة: "بحر منافق، صورة قلبي"[١٨٣]، (صورة لافتة- رغم هذا- بسبب اقتران الكلمة الملموسة بالنعت المجرد)، "الموجودات البشرية، هذه الأمواج الحية"[١٨٤]، وحدث يغمرك في "بحيرة اليأس"[١٨٥].وسرعان مايدهشنا اتجاه مزدوج: أولاً، دينامية الصورة الدوكاسية التي لاتكتفي برصد التقارب – الذي يقيمه الذهن- بين فئتين جامدتين وثابتتين، بل تعمل بشكل حقيقي، وتشعرنا بالانتقالة من واحدة إلى أخرى- (من المجرد إلى الملموس، على نحو خاص)- مما يسمح بالقول بأن الاستعارة- عند "لوتريامون"- هي حقاً "تحولية". و "لوتريامون"، وقد انطلق من ملاحظة من هذا النوع: "كم نشبه العنزة عندما نضحك"[١٨٦]، سرعان ما يتمكن من تفريخ المجردات الحيوانية (في مؤلَّفه: "بلاهة خَطم الخنزير"[١٨٧]، "سرطان الفجور، دجاجة ضعف الشخصية وسمك قرش الحقارة الفردية.."[١٨٨]، إلخ..). وسنراه- في الحد الأقصى- يمنح الحياة والحركة إلى الصرخات التي يطلقها الخالق، والتي- وقد تحولت إلى أفاع- تذهب "للاختباء في أشواك الغابات".

> هذه الصرخات، وقد أصبحت زواحف، وتتمتع بحلقات بلا حصر،
> برأس صغيرة مسطحة، وعينين غادرتين، قد أقسمت على أن تتخذ موقفاً
> إزاء السذاجة البشرية...[١٨٩]

ونتحدث- عن طيب خاطر- عن كلمات "خبيثة"، وعند الضرورة، سنذهب إلى حد الصفة "ثعباني"؛ لكننا نظل دائماً دون النقطة التي يأخذ فيها التجريد، بعد أن يتجسد، في الحركة والفعل لحسابه الخاص- وحيث نتكلم عن "صوت" الضمير، فإن "لوتريامون" يشخصه بقوة، إلى حد أن نرى "مالدورور" وهو ينزع الرأس ويقرض الجمجمة[١٩٠]: تحقيقاً وعصرنة مرعبين للرمز، وصالحين- تماماً- لإثارة قلق القارئ[١٩١].

وينبغي أن نضيف أن آنيَّة النقلة، والقفزة المفاجئة من فئة إلى أخرى[١٩٢]، تجعلان الاستعارة أكثر إدهاشاً وأكثر تشويشاً أيضاً. وهنا يكمن الملمح الثاني المؤثر للصورة الدوكاسية: هذه الفجائية في التقارب، وهذا الرابط المباغت، المفروض- عنوةً- على ذهننا، الذي يشوشنا في البدء، ثم يبدو لنا كعنصر جمالي وشعري، من خلال شعور الاكتشاف الذي يثيره فينا، ومن خلال الجدة الخصبة للرؤية، بل حتى بغربة المسعى التشابهي (الذي لا يتضح دائماً لدى التأمل). وعندما يعتبر

"لوتريامون" المحيط" أعزب كبيراً"[١٩٣]- أو يقول عن "مالدورور" إنه "حُر كالعاصفة"[١٩٤]، فإننا نجد- بالتأكيد- صواباً ما في هذه التشبيهات، لكنه لا يتضح لنا دائماً من أول وهلة. وعندما يقول لنا إن ثمة وجهاً "جميلاً كالانتحار"[١٩٥]، فسنجد صعوبةً في تفسير هذا التقارب بين تعبير وجه معين والجمال المطلق تماماً لفعلٍ ما، نجد فيه - رغم هذا - جمالاً ما. فنحن هنا على طريق التقارب بين شيء ملموس وفكرة مجردة؛ والمشابهة مجانية تماماً، وستتطور كلما تقدمنا في العمل.

ومرةً أخرى، سنرى "لوتريامون" يؤكد على حريته القديرة ككاتب، وإرادته الفوضوية في تحرير نفسه من كل ضرورة منطقية: سيستمتع بأن يقوم بتشبيهات اعتباطية تماماً، تستهزئ بالأدب في نفس الوقت الذي تخدع القارئ. أي ابتهاج في إقامة "تشبيه ماكر" بين طيران الحدأة الملكية ووجه طفل ميت، عندما نعرف جيداً أنه لا يمكن لأحد أن يدرك "من أول وهلة العلاقة، وذلك لبعدها الشديد" [١٩٦] عما يمكن أن يوجد بين الاثنين. بذلك، سنصل إلى المشابهة الساخرة تماماً، التي تربط- بطريقة منتظمة ومفتعلة، بالتحديد - بين أشياء يستحيل رؤية أي رابط بينها: مثلما في هذه المشابهة المذكورة مراراً:

> إنه لجميل مثل انقباضة مخالب الطيور الجارحة، أو أيضاً، مثل ريبة الحركات العضلية في جروح الأجزاء الرخوة من المنطقة العنقية الخلفية، أو بالأحرى، مثل فخ الفئران الدائم هذا، الذي دائماً ما يُعَاد شَده بفعل الحيوان المأسور الذي يمكن أن يأخذ وحده قوارض بلا نهاية، ويعمل حتى وهو مختبئ تحت القش، كاللقاء العَرَضي على مائدة التشريح بين ماكينة حياكة ومظلة![١٩٧]

ماكينة الحياكة هذه وهذه المظلة، هما- إذا ما جرؤنا على القول- البذرة الخصبة التي سيخرج منها الكثير من قصائد "بريتون" أو "بنجامين بيريه"، والكثير من لوحات "شيريكو" أو "مان راي"؛ إنها الباب المفتوح لأغرب التقاربات، وللرقصة الفانتازية للاستعارات[١٩٨]. ولنسجل أن تحرير الذهن هذا- (الذي تخلص في النهاية، كما سيقول السيرياليون، من قواعد المنطق الضيقة)- قد أنجزه "لوتريامون" بوعي كامل: سنلاحظ أن الأمر هنا لم يعد يتعلق بـ "**استعارات**"، بل بـ"تشبيهات" حيث يتم التشديد- (بفعل أدوات الربط)- على الدور الفعال للكاتب في التقاربات المصنوعة بهذه الطريقة. هكذا- وبهذه الطريقة الأكثر قصدية- يقدم لنا "لوتريامون" الأدب باعتباره لعبةً مجانيةً للذهن: لكن هل سيترك القارئ نفسه أسير لعبة كهذه؟ إننا نصل- مرةً أخرى- إلى نقطة الحرية الراديكالية هذه، حيث المؤلف، وقد تخلص من كل رابط، ومن كل قانون، لم يعد لديه سوى استهلاك نفسه بنفسه على نيران سخرية ضارية.

وبذلك، فالمنحنى الجمالي والنفسي، الـذي يرسمه استخدام الصور- من أول "الأناشيد" إلى آخرها- هـو نفس المنحنى الـذي تسلكه لا العناصر المختلفة للأسلوب فحسب (بنية الجُمل والمقاطع)، بل- أيضاً- مفهوم القصائد، وموقف المؤلف من عمله. وبعد انطلاقه من الرومانتيكية، ومن موقف ما يزال شديد الأدبية، يوجه "لوتريامون"- رويداً رويداً- مسيرته نحو مجالات فانتازية، يخلق فيها لنفسه شكلاً خاصاً للشعر، جنونياً وطناناً، عدوانياً وإبداعياً، في آن؛ لكن تمرده ورغبته في الاستقلال يقودانه- في النهاية- إلى الاعتباطية، وإلى التهكم والشطط ، وإلى تدمير ذاتي أدبي، يجد شكله الأخير في عدمية تامة، تلك التي سيتم التعبير عنها في "العودة إلى الخير" في "**أشعار**" و "**مقدمة لكتاب قادم**". ولا يخلو من الأهمية أن نلاحظ أن ما سيكون، بالنسبة للسيرياليين، نقطة الانطلاق- النفي المطلق للمقولات المنطقية، ورفض كل سيطرة للعقل، والطموح إلى حرية مطلقة، هو- بالنسبة للوتريامون- اكتمال، وأي اكتمال! نقطة قصوى لجدل مرعب، بعدها لا يمكن لأي شيء أن يوجد. وسيهدم السيرياليون من أجل البناء، أما "لوتريامون"، فهو يهدم من أجل الهدم .

(٤) الخلاصة: تأثير لوتريامون

ورغم هذا، يبقى العمل. فهذا العالم من الرفض والهدم يحتفظ بمذاق وجود بلا مثيل، وهذه "الآلة الجهنمية" الموجهة ضد الأدب تفتتح شكلاً جديداً للأدب. فقصيدة النثر- على نحو ما أدركها "لوتريامون"- هي شيء جديد تماماً، يأخذ من الرواية، ومن الهجاء الغنائي، ومن القصيدة الملحمية. ولا شك أننا يمكننا القول بأن "أناشيد مالدورور" تدمر الأُطر الصارمة لقصيدة النثر المدركة كنوعٍ أدبي شديد التحديد، لكنها- فيما تصنع ذلك- فإنه يفتح لها، وهو ما سيكشفه المستقبل، آفاقاً ما تزال مجهولة.

فلوتريامون يثبت أولاً- وبطريقة نهائية (بعد ما أدخل "بودلير"، على ما نتذكر، نبرةً ما ساخرةً في الشعر، على إثر "بو" إلى حدٍ ما) - عهد الفكاهة في المجال الشعري. والأمر يتعلق- هنا- بفكاهة **سوداء**، كفاعلية ذهنية حقيقية، تحرر الفرد، و"تقترح فلسفةً كاملةً عن العالم"، كما يقول "أ.جالو"[١٩٩]. ولا يمكننا أن نفصل هذه الفكاهة عن فانتازيا معينة، تحاكي الواقع المحيط، وتمزج أو تحول أشكالاً سبق أن حددنا لها- مرةً وللأبد- مكانةً ثابتةً في سُلّم الكائنات، وتعيد- باستمرار- مساءلة القواعد الاجتماعية أو المنطقية الأكثر رسوخاً في الظاهر. وإذا ما لاحظنا أن تأثير "رامبو" سيتحقق بنفس المعنى تقريباً، لهدم المقولات الجيلية التي كانت تطمئن ذهننا، فإننا نرى أن دفعةً جديدةً قد مُنحت إلى الشعر مع هذين الشاعرين: لسوف تُشحن بكهرباء "تفكيكية"، ستفتح هزاتها فجوةً واسعةً في قشرة العالم المرئي، وسيجعلنا وميضها نستشف- تحت هذه القشرة الظاهرة- عوالم مجهولة.

لن يحقق الشعر- بعد ذلك- فاعليته بـ "السحر"، ولا بالوزن، ولا بالتوازن المنسجم للأبيات، لكن- على العكس تماماً- بإثارة الشعور بالقطيعة، وفقدان التوازن الخصب. ويبدو أن النثر- أكثر من النظم- قابل للتعبير عن فانتازيا ما، ورؤية شخصية للعالم منذورة لزعزعة المظاهر الاعتيادية للواقع، بالإضافة إلى أشكال فكاهة كهذه، تظهر "تمردًا أسمي للذهن"[٢٠٠] في مواجهة هذا الواقع المُعطَى. وكان بمقدورنا أن نتوقع ذلك: ألا يمثل النثر- بالتحديد- رد فعل فرداني individualiste للكاتب، وتمرداً ضد كل ما هو مفروض عليه من الخارج من أشكال فنية أو أفكار مسبقة؟

وهكذا، فإن المفهوم الشعري الجديد، الذي أرساه- تقريباً في نفس الوقت- "لوتريامون" و"رامبو"، سيوجه ضربةً حاسمةً لأشكال النّظم القادرة- خاصةً- على خلق شعور بالتوافق والانسجام بين إيقاع الشاعر والإيقاع الكوني.

يحقق هذا الشعر فاعليته- كما رأينا- في اتجاه التمرد والفوضوية. ونستطيع القول إن تأثير "لوتريامون" الأدبي، كي نقصر الحديث عليه، هو- أولاً- تأثير تحرري. ومن هذا المنطلق، فسيملك في الزمن مناطق فعل ممتازة، وستكون دائماً تلك اللحظات التي سيتم فيها الشعور بضرورة التمرد ضد واقع قابض للنفس، وضد عالم لم يعد الذهن يحصل فيه على حقوقه. والعصور التي "تتفاعل" بالاتصال بلوتريامون، هي عهود الفوضي والفردية الساخطة: نهاية القرن التاسع عشر ،أو الفترة التي ستلي حرب ١٩١٤.

وفي انتظار دراستنا لتأثيرات هذا الفعل- في موضعها- فلنسجل أنه، بالفعل، كان على مؤلّف "لوتريامون"- مثل "رامبو"- أن ينتظر اللحظة الملائمة. "في الساعة التي أكتب فيها- كما يقول- تسري ارتعاشات جديدة عبر الأجواء الثقافية"[٢٠١]. لكن الوقت- حوالى عام ١٨٧١- كان مايزال مبكراً للغاية على أن تنتشر، في الوسط الأدبي كله، هذه الارتعاشات الجديدة وارتجافات التمرد ونفاد الصبر هذه التي تسري في قصائد "لوتريامون" و "رامبو". ففي حوالي عام ١٨٩١[٢٠٢]، بعد إعادة نشر "إشراقات" رامبو و "أناشيد مالدورور"، بعدد كاف من النُسخ، عادا إلى الظهور في سماء الرمزية، ليوجها- بضوئهما المزدوج والباهر- الكُتاب الشبان للجيل الرمزي الثاني، في دروب الشعر الفوضوي. وبعد ذلك، سيتعرض نجم "لوتريامون" لفترة من الخسوف، قبل أن يعاود الظهور، لكن بأي بريق!، في السماء القاتمة لما بعد الحرب، كي يقود السيرياليين نحو التحرير الشامل للشعر. ولن يكف السيرياليون عن إعلان انتمائهم للوتريامون بأكثر من انتمائهم إلى "رامبو": "لقد كان حقاً- أكثر من أي شخص آخر- مؤسس الحركة"، ذلك ما سيكتبه "م.نادو"[٢٠٣]. وفي عام ١٩٤٠، أيضاً، سيؤكد "أ.بريتون" على التأثير الأدبي للُغة هي- "في آن، هادمة وبلازما مولّدة بلا نظير"[٢٠٤].

هل نحتاج إلى التأكيد على أنه في هذه الفترات، التي التمع فيها النجم الدوكاسي ببريق حاد بشكل خاص، فإن الطريق الذي ينيره يقود- مباشرةً- إلى قصيدة النثر؟ إنها الصيغة الشعرية الأكثر ملاءمة للحظات كهذه: الفوضوية، التي تدفع- بجرأة- إلى تفضيل أشكال فردية تماماً، بدلاً من قيود الأوزان والقوالب الفنية الجاهزة، بالإضافة إلى البحث عن الجديد، والميل إلى الخروج على المعايير المعتمدة، والأهمية الممنوحة إلى الفانتازيا، في شكل يقترب- كثيراً- من الرواية أو القصة، وشبه الاستحالة في انفتاح النّظم على الفكاهة- فكل شي يبعد الشعراء "الفوضويين" عن الأشكال المكرسة للنّظم. فهم لم يعد يرضيهم حتى الشعر الحر، الذي ما تزال مقاصده الفنية واضحة جداً: فالأمر لم يعد يتعلق تماماً بالفن- هنا- قدر تعلقه بتمرد روحي، و- كما يمكننا القول- تمرد

ميتافيزيقي، يكشف الروح الجديدة للشعر. ومن هذه الروح، سننجذب إلى رؤية المظاهر المتنوعة طبقاً للأجيال الأدبية. ومن الآن ،أعتقد أننا لا يمكن أن نحدد النبضات الجديدة التي جلبها "لوتريامون"- بشكل أفضل- إلا بإعادة نشر هذه السطور التي خصصها "بريتون"- عام ١٩٢٢- لأشعاره:

لا نعرف ما تريده، فهي تمنحكم الوعي بعوالم أخرى عديدة في آن،
إلى حد أنكم سرعان ما لن تعودوا تعرفون كيف تتصرفون في ذلك.
عندئذ، سيكون ذلك قضية كل شيء، ودائماً ما سينبغي البدء من
جديد...(٢٠٥)

وثمة مسألة أخيرة تظل مطروحة: فنحن نعلم أن "م.فيرو" قد أثبت- مؤخراً (وكان هذا الفصل قد كُتب)- أن "لوتريامون" قد سرق "بوفون"، إذ نقل عنه- بالنص- مقاطع أوردها الدكتور "شنو" في "موسوعة التاريخ الطبيعي"(٢٠٦): لا تترك المقارنات بين النصوص أي شك في هذا الصدد: فوصف طيران الزرزور في بداية النشيد الخامس، وطيران الحدأة الملكية فيما بعد بقليل- حتى نقتصر على ذكر هذين المثالين- قد نسخهما "لوتريامون" كلمةً كلمة. فهل ينبغي، كما يقترح "م.فيرو"، ألاّ نرى في "لوتريامون"- منذ ذلك الحين- سوى "صبي ما هر، قرر سرقة بعض الكتاب المجيدين، الذين تقترن لديهم الدقة بالرشاقة"(٢٠٧)، وأن نراجع- كليةً، بالتالي- آراءنا حول طريقته في الكتابة ومفاهيمه الأدبية؟ أعتقد- بالأحرى- أن الأمر سيكون على العكس من ذلك.

فعلينا- بالأحرى- أن نندهش، في الواقع، من أن هذه السرقات قد احتاجت كل هذا الوقت لاكتشافها، فيما يتعلق بكاتب صرح بلا مراوغة: "السرقة ضرورية"(٢٠٨). والمجال متاح للاعتقاد بأن الأبحاث الأكثر تطوراً ستسمح بالكشف الدقيق عن أصول وصف طيران الكركي، في النشيد الأول، أو الجُمل من ذلك النوع الذي يصف بها "العيب ذا الشكل الوراثي للأعضاء الجنسية للإنسان، الذي يتمثل في القصر النسبي لقناة مجرى البول وتقسيم أو غياب الحاجز السفلي، إلى حد أن تنفتح هذه القناة على مسافات متنوعة من الحشفة أو تحت القضيب"- (وهي جملة تسبق- مباشرةً- الإشارة إلى الزائدة الجلدية للديكِ الرومي)، المنقولة عن "بوفون"، على نحو ما أوضح "م.فيرو"(٢٠٩). والمؤكد أنه مزعج- إلى حدٍ ما- أن يقال إننا نقرأ عملاً محشوّاً بالاستشهادات، وهو انزعاج مرغوب فيه- بالتأكيد- من جانب "لوتريامون" الذي يمكن أن نتخيل سعادته بتشويش القارئ؛ فالأمر يتعلق بالفعل باقتباسات تخص وقائع يمكن التحقق منها علميّاً، كتلك التي يمكن لهوجو أن يقتبسها من قاموس "موريري"لكتابة "أسطورة القرون"، مما يبدو أسهل في التبرير من اقتباس الأفكار الأخلاقية أو الفلسفية؛ لكن عندما يتم التوقيع على مقال القاموس باسم "بوفون"(٢١٠)، وعندما يُنقل كلمةً كلمة، فعلينا أن نتحدث عن السرقة، سرقة قصدية، واعية، شبه معترف بها.

ويرى "موريس سابيه"- الذي كتب مقالاً عن اكتشافات "م.فيرو"- أن أمرًا واحداً فحسب هو ما يهمنا: "أينبغي إرجاع مقتطفات عالم الطبيعة الشهير إلى الشاعر الشهير، أم إنها- بالأحرى- تشكل، من الآن فصاعداً، جزءاً من مالدورور؟ "(٢١١). والجواب ليس موضع شك: فمقتطفات "بوفون" تشكل- من الآن فصاعداً- جزءاً مكملاً لأناشيد مالدورور- وسأضيف: إنها تشكل جزءاً منها **بقدر ما تشكل سرقات**، ستضاف إلى قيمتها الخاصة بها- من الآن فصاعداً - قيمةٌ برهانية تعزز كل ما نعرفه عن المقاصد الهدَّامة للوتريامون تجاه الأدب والفكر المنطقي.

ونستطيع- في المقام الأول- أن نلاحظ إلى أي حد تختلط "مقطَّعات الموسوعة"(٢١٢)، التي استخدمها "لوتريامون"، بالنثر الدوكاسي، وتندمج بنص الأناشيد، إلى حد الاحتياج إلى ثمانين عاماً لاكتشاف الانتحال. وقد اعترف "م.فيرو" نفسه بذلك، حيث "الفقرات الموسوعية تندمج- بإحكام- في نثر "لوترامون"، مما يكاد أن يعوق تحديد سلالة الكُتاب التي يرتبط بها كاتبنا"(٢١٣). لكن كيف لا نرى أن "لوترامون" يثبت- بذلك- أن الأصالة في مجال الأسلوب لا وجود لها، طالما أنه من الممكن- تماماً- إدخال مقتطفات كبيرة من كاتب في نثر كاتب آخر؛ وربما نستطيع أن نرى هنا تطبيقاً للحكمة الشهيرة: "على الشعر أن يصنعه الجميع، وليس شخص واحد..."(٢١٤). ويجب أن نضيف أن "لوترامون"- مثلما يستمتع، كما رأينا، باستخدام مؤثرات الخطابة ضد الخطابة - فإنه يستمتع- بالتأكيد- بلذة شريرة في استخدام النثر الأكثر كلاسيكية، والأكثر عقلانية، ضد الكلاسيكية والعقلانية: بذلك، فهو يستعيد وصف طيران الحدأة الملكية لدى "بوفون" كي يجعل منه العنصر الأول لمقارنة خرقاء مع وجه طفل ميت(٢١٥). فثمة - هنا - جرعة طيبة من الفكاهة السوداء.

لكن ثمة استخداماً للسرقة الأدبية أكثر تخريباً أيضاً، وهنا تعمل "الآلة الجهنمية" - التي ركبها "لوترامون"- بطريقة شيطانية حقاً: فالحقائق الصادقة- المقتطفة سواء من "بوفون" أو من عدة كتب علمية متنوعة (في علم الطبيعة، أو علم التشريح، مثلاً)- تمتزج باستمرار بأخرى، فانتازية تماماً، وتجد نفسها- على هذا النحو- موثقةً بهذا التقارب؛ وبنفس الجدية الرصينة، يستخدم "لوترامون" الواحدة منها أو الأخرى، لتدعيم مزاعمه، أو كي تمده بصور شعرية: إلى حد أننا نجد أنفسنا وقد نقلنا إلى عالم مزعزع، حيث الباطل والحقيقي لهما نفس القيمة، ونفس القوة البرهانية؛ حيث الحقيقي يجد نفسه- بالتالي- ملغوماً، متآكلاً من الداخل؛ والحقيقة الثابتة الوحيدة- في هذا العالم المضروب بالوهم- تظل، بالتأكيد، الشخصية الخادعة لإيزيدور دوكاس، المشرف على هذه اللعبة. ولن أذكر من ذلك سوى مثال واحد: في "جميل مثل" التي تختتم النثرية الثانية من النشيد الخامس، نجد التشبيه- "جميل مثل ارتعاشة اليدين في إدمان السُّكْر"- استخداماً لحقيقة معروفة، و"جميل مثل قانون توقف تطور الصدر لدى البالغين الذين لا علاقة بين نزوعهم الطبيعي للنمو، وكمية الجزيئات التي يتمثلها جسمهم" تطبيقاً خادعاً لمفاهيم الطبيعيات

والبيولوجيا، و "جميل مثل مذكرة عن المنحنى الذي يرسمه كلب خلال ركضه وراء سيده" الذي يتاخم المزحة[٢١٦]. وهكذا يقودنا "لوتريامون" إلى أن نفكر، لا بمقدرتنا فحسب على جعل أية جملة تقول أي شيء (وهو يحاول- من ناحية أخرى- أن يثبت في "أشعار" أنه بقلب جملةٍ ما، فإننا نحصل على معنىً جديد، في نفس معقولية الجملة السابقة)، بل- أيضاً- أن المعقول والأخرق، الواقعي والخيالي، لهم نفس القيمة، ويساهمون بأنصبة متساوية في الإبداع الشعري. ولدى قراءتنا للوتريامون، نشعر أن يقيننا كله يهتز، ويصبح كل شيء موضع سؤال: وهذا بلا شك- على الصعيد الأدبي، مثلما على الصعيد الميتافيزيقي- ما يعطي أهمية لشعره. ولنشكر "موريس فيرو" لأنه جاء ليؤكد لنا ذلك.

*

الهوامش

(١) "أيا ليالي يونج! لقد سببت لي كثيراً من الصداع النصفي!"، كما سيقول "لوتريامون" في "**مقدمة لكتاب قادم**" (Lautréamont, **Œuvres complétes**, Corti, 1938,p.292؛وسترجع إحالاتي إلى هذه الطبعة).

(٢) Linder, **Lautréamont, Sein Werk und sein Weltbild**, Bâle, 1947.

(٣) أوضح "مارسيل جان" و "أرباد ميزي"، في بحثهما حول "مالدورور"- **Maldoror,** éd.du Pavios, 1947 - أن شيطان "ميلتون"- (الذي يقول في بداية "الفردوس المفقود": "ارتكاب الشر سيكون دائماً لذتنا الوحيدة")- قد أثر، بوضوح، على "مالدورور" لوتريامون. وفضلاً عن ذلك، فإن "لوتريامون" - نفسه- يذكر "ميلتون"، إضافةً إلى "بايرون"، من بين أسلافه الذين "تغنوا بالشر" (**Œuvres**,p.36).

(٤) **Œuvres**,p.296. وفي خطاب إلى "م.داراس"- صراف والده- يقول "لوتريامون" إن مؤلّفه كان "شيئاً ما من قبيل "ما نفريد "لبايرون، و"كونراد "لميكيفيتش (**Œuvres**,p.36).

(٥) هذه الجملة ذكرها "مارسيل جان" و "أرباد ميزي" في دراستهما حول "مالدورور" (**مرجع سابق**). وهذا الـ "لا تريومون"، روح مؤامرة "روهان"ضد لويس الرابع عشر، هو كائن مرعب وغامض، شخصية "شيطانية".

(٦) L.-p. Quint, "**Le Comte de Lautréamont et Dieu**"(**Cahiers du Sud**, 1929,p.28).

(٧) نُشر النشيد الأول- وحده- عام ١٨٦٨؛ وفي عام ١٨٦٩، وجد "دوكاس" ناشراً لكل الأناشيد، هو "لاكروا" الذي رفض- بعد طبعها- توزيعها، "لأن الحياة فيها رُسمت بألوان بالغة المرارة، ولخشيته من النائب العام"، كما كتب الشاب إلى "داراس" عام ١٨٧٠ (**Œuvres**,p.39). إنه خليفة "لاكروا" الذي سيفرج عن النسخ المخزونة عام ١٨٧٩.

(٨) خطاب إلى "م.داراس"، ١٢ مارس ١٨٧٠، **Œuvres**, Corti, 1938,p.39

(٩) انظر - مع ذلك - ذكريات " ليسبيز"، زميل الدراسة في "بو"(**Mercure de France**, 1er janvier 1928) وكتاب C., et A. Guillot-Munoz, **Lautréamont et Laforgue**, Montevideo, 1925 ؛ ويشير "جان" و"أرباد ميزى" إلى بعض المعلومات الجديدة في كتابهما **Genése de la Pensée moderne,** Corréa, 1950, p. 65-67 ، لكنها - بالأساس - تخص والد الشاعر ووالدته.

(١٠) Soupault, Lautréamont, **Cahiers libres**, 1927,p.24. يتحدد ميلاد "إيزيدور دوكاس"- بالفعل- بعام ١٨٤٦، خلال حصار الكونفدرالية الأرجنتينية لمونتفيديو، الذي استمر عشر سنوات.

(١١) **Introduction** aux **Œuvres** de Lautréamont,Corti,p.21.

(١٢) **Nouvelle Revue Française**, septembre, 1929,p.386.

(١٣) **Lautréamont et Sade**, Editions de Minuit, 1949.

(١٤) **Œuvres**,p.301.

(١٥) يمثل "جاري" نفس نمط المراهق المضطرب، الواقف "على هامش" المجتمع. لكن "ألويزيوس برتران"، وهو شاعر آخر **ملعون**، ألم يكن - هو أيضاً - شاباً عندما كتب "أناشيد غنائية"؟ على الطرف الآخر، نلتقي بكُتاب تمثل قصيدة النثر لهم- في نهاية حياتهم الأدبية- الخاتمة، والنقطة القصوى لسلسلة كاملة من المساعي الجمالية، مثل "بودلير" و "مالارميه".

(١٦) نعلم أنه في "هراري"- عندما سيحاولون سؤاله عن مؤلفاته الأدبية- سيجيبهم: "أمر مثير للسخرية!عبثي! مقزز!".

(١٧) إنها وجهة نظر(L.P. Quint (Le comte de Lautréamont et Dieu, **Cahiers du Sud,** Marseille, 1929

(١٨) خطاب إلى الناشر "فرويروكخوفن"، ٢٧ أكتوبر ١٨٦٩، **Œuvres**,p.38

(١٩) "أريد على الأقل لقارئي الحزين، أن يستطيع القول لنفسه: "علينا الاعتراف بحقه. لقد شوشني كثيراً" .(**Œuvres,** Chant VI,p.282)

(٢٠) **Œuvres**, Chant II,p.110.

(٢١) ذكرته السيدة "كيلين" (**Le Roman Noir**, Crés, 1915,p.191)، التي تتذكر تأثير الروايات السوداء على الرومانتيكيين.

(٢٢) يذكره "لوتريامون" في "**مقدمة لكتاب قادم**"، "آن داركليف"، "الشبح الممسوس"، و "ماتوران، شريك الظلمات المتواطئ" (**Œuvres**,p.303).

(٢٣) ذكرته السيدة "كيلين"، **Le Roman Noir**,p.71-72.

(٢٤) خطاب إلى الناشر "فريروكخوفن"، ٢٣ أكتوبر ١٨٦٩، **Œuvres**,p.36-37 .

(٢٥) قارن **Jean Cassou , Pour la Poésie**, Corréa, 1935,**p**.74: "ما يميز هؤلاء الشعراء هو توترهم الرائع، والجنون الأقصى للأحداث المذكورة والتعبير عنها. وأول شعور يوحون به هو عدم التصديق و- إلى حدٍّ ما- التهريج. فنحن غير معتادين على مثل هذه النبرة. وبالمثل، فإن قراءة "صاد" والروايات السوداء تقودنا إلى ما بين البشع والفكاهي، حيث لا يعرف فكرنا، المنزعج، أي اتجاه يجب عليه أن يسلكه".

(٢٦) Bachelard, **Lautréamont**, Corti, 1939,p.12.

(٢٧) **نفس المرجع**، ص١٤.

(٢٨) **نفس المرجع**، ص٢٢.

(٢٩) **النشيد الرابع**، ص١٨٣-١٨٩.

(٣٠) **Œuvres**, Introduction,p.22.

(٣١) M. Blanchot, Lautréamont, **Revue Française des idées et des œuvres**, avril 1940,p.70.

(٣٢) خطاب إلى "م.داراس"، ١٢ مارس ١٨٧٠، **Œuvres**,p.40

(٣٣) "الرغبة في الحياة هي- هنا- رغبة الهجوم..." (**Lautréamont**,p.6).

(٣٤) Blanchot, **Lautréamont et Sade**, éd.de Minuit, 1949,p.164. وهذا التحرر يُرمز لـه بالحلقـة الأخـيرة من النشيد الخامس، حيث يستيقظ "مالدورور" في النهاية من نوم يصيب بالشلل، "متحرراً" من "تعذيب" الزوجـين الأخوين "ريجينال- السينور" (**Œuvres**, p.247).

(٣٥) بلانشو، **مرجع سابق**، ص٩١.

(٣٦) **النشيد السادس**، ص٢٥١.

(٣٧) E. Jaloux, Introduction, (**Œuvres**,p.22). والنموذج الجديد لهذه البدايـات في الروايـة قـد يكمـن- في النشيد الثاني- في "ظهور الفتاة المشوقة" التي تتبع "مالدورور"، كل يوم عن بعد (ص٩١، وما بعدها).

(٣٨) النشيد الرابع، ص١٨٣-١٨٩.

(٣٩) النشيد الثالث، ص١٤٩-١٥٥.

(٤٠) النشيد الثالث، ص١٥٥-١٥٨.

(٤١) النشيد الثالث، ص١٥٨. وهنا، يشير "مارسيل جان" و "أرباد ميزي"- عـن صـواب تـام- في الفصـل الثامن من دراستهما حول "مـالدورور"، إلى تأثـير "ميلتـون" وكلمـات الشـيطان في النشـيد الرابـع مـن "الفـردوس المفقود": "وداعاً، أيها الأمل، ومع الأمل، وداعاً أيها الخوف، وداعاً أيها الندم، أيها الشر، كُن خيري".

(٤٢) يبدو من الصعب- رغم هذا- الاعتقاد، مثل "مارسيل جان" و "أرباد ميزي"، بأن هـذا النشـيد الأول يستعرض ويبدل من مكانة الروائع الأدبية (الإلياذة، والأوديسا، ومانفريد، وهاملت، إلخ...).

(٤٣) النشيد الأول، ص٤٤.

(٤٤) **نفس المرجع**، ص٤٣.

(٤٥) **نفس المرجع**، ص ١٤٦: "نغرس أظافرنا في صدر طفل، ثم نشرب الدم ونحن نلعق الجراح...".

(٤٦) **نفس المرجع**، ص٤٨: "أبرمتُ حلفاً مع الدعارة...".

(٤٧) **نفس المرجع**، ص٦٢: "ها هي حيوانات الأرض تتحد مع البشر، وتجعل صخبها الصادم مسموعاً. لـم يعد هناك حقد متبادل، لقد تحول الحقدان نحو العدو المشترك، أنا، إنه الاقتراب من قبولِ كوني".

(٤٨) النشيد الأول، ص٧٨.

(٤٩) **نفس المرجع**. وقد تقديم "مالدورور" كملاك شرير، فهـو يمتلـك- مثـل الشـيطان- "جوهـراً إلهيـاً" (ص٧٨)، ويجوب الفضاء، مثل "شهاب مرعب" (ص٦٢).

(٥٠) كان "لوتريامون"- الذي اهتم تماماً ببودلير إلى حـد مطالبتـه، عـام ١٨٧٠، باسـتكمال "أزهـار الشـر" (انظر **المؤلفات**، ص٣٨)- قد قرأ، بالتأكيد، "لوحات باريسية" المنشـورة في طبعـة ١٨٦١، حيـث يؤكـد "بودلـير" على خفايا "العواصم القديمة"؛ لذا، ليس من المستحيل أن تكون حلقة الفتاة، التي تتم مقابلتها بشكل عـابر (النشـيد الثاني، ص٦٢: "لن تراني بعد ذلك أبداً، ولن أراك بعد ذلك أبداً!")- قد تأثرت بسوناتا "إلى عابرة". أمـا بالنسـبة لـ"سأم باريس"، المنشور عام ١٨٦٩، فلا شيء يدل على تأثيره.

(٥١) النشيد الثاني، ص١٢٤.

(٥٢) النشيد الثاني، ص١١٦ (واقعة المصباح)، وص ١٣٥، الصراع ضد الوعي "المرسل من الخالق" (ص١٣٨).

(٥٣) النشيد الثاني، ص١١٦. كان الشاب "دوكاس" قد ذهب إلى باريس للإعداد لامتحانات الهندسة ومدرسة "مين".

(٥٤) النشيد السادس، ص ٢٤٩: "هل ستدَّعون إذن أن مهمتي قد أُنجزت، لأنني أهنت - فيما يشبه اللعب مع نفسي- الإنسان والخالق وأنا نفسي، في مبالغاتي القابلة للتفسير؟ لا: فالجانب الأهم من عملي ما يزال مستمراً، باعتباره مهمةً يجب إنجازها: ومن الآن فصاعداً، ستحرك خطوط الرؤية الشخصيات الثلاث المذكورة فيما سبق: هكذا ستصل إليهم طاقة أقل تجريداً".

(٥٥) النشيد الثاني، ص١٣٣.

(٥٦) النشيد الثالث، ص١٥٥.

(٥٧) النشيد الأول، ص٦٩.

(٥٨) النشيد الأول، ص٦٣.

(٥٩) النشيد الرابع، ص١٨٨؛ وقد تمت صياغة السرد بأسلوب غير مباشر.

(٦٠) النشيد الرابع، ص٢٠٥-٢٠٧؛ وقد تمت صياغة السرد بأسلوب مباشر.

(٦١) النشيد الثالث، ص١٥٠-١٥٤.

(٦٢) النشيد الأول، ص٦٣.

(٦٣) النشيد الثالث، ص١٤٩.

(٦٤) النشيد الثاني، ص١٢٥.

(٦٥) النشيد الثاني، ص١٣٣.

(٦٦) النشيد الثالث، ص١٥٢.

(٦٧) النشيد الثاني، ص٨٨- ٩١.

(٦٨) النشيد الثاني، ص١٣٤.

(٦٩) النشيد الثالث، ص١٥٤.

(٧٠) نستطيع أن نتذكر- هنا- حل العقدة، الشديدة التقليدية والمرح، لدى "موليير".

(٧١) النشيد الثاني، ص١٣٤.

(٧٢) النشيد الثالث، ص١٤٥.

(٧٣) النشيد الثالث، ص١٤٣.

(٧٤) يمارس "مالدورور" اعتداءاته الرهيبة- دائماً- ضد هذه الكائنات الشابة والفاتنة "ذات الطبيعة الملائكية" (قارن ص١٤٣).

(٧٥) النشيد السادس، ص٢٧٩.

(٧٦) النشيد الثاني، ص٦٢.

(٧٧) النشيد الثاني، ص١٣٢.

(٧٨) النشيد الثاني، ص٨٣.

(٧٩) نفس المرجع، ص ٨٥.

(٨٠) Marcel Jean et Arpad Mezei, **Maldoror**, éd. du Pavois, 1947,p.51.

(٨١) Bachelard, **Lautréamont,** Corti,1939,p.133.

(٨٢) **Confluences**,n.3, avril 1945,p.247؛ وهكذا، فإن روايات "مالرو"- وفقاً لـ "بندا"- "ترتكز على نزعة مالرو- البطولية، فحسب -، وهي، في مجملها فحسب، مؤلفات شعرية" (ص٢٤٨). ومن الطريف أن نرى "بندا" وهو يُعرِّض- بنفس الحدة- ببروست، وجيد، وجيرودو، الذين يرفعهم إلى الذروة ، "المعادون للعقلانية" من قبيل "كليبر هايدينس"- على سبيل المثال- الذي يدين إفلاس الرواية الواقعية، ويعلن أنه "ينبغي الارتقاء بالرواية إلى مستوى الفن" (**Revue Française des Idées et des Œuvres**, avril 1940,p.37). ولكن أليست التهجمات الأولى ضد الرواية الواقعية- وأسلوبها "الإخباري"، ووصفها، "كصور نقية مستمدة من الكاتالوج"، ومزاعمها في التحليل النفسي- قد انطلقت على يد السيرياليين (**Premier Manifeste du Surréalisme**,p.17)، الذين ادعوا- بالتحديد- أن "لوتريامون" رائدهم؟

(٨٣) النشيد السادس، ص٢٦٤.

(٨٤) نفس المرجع، ص٢٦٥.

(٨٥) نفس المرجع، ص٢٦٢.

(٨٦) نفس المرجع، ص٢٦٤-٢٦٥.

(٨٧) A. Killen, **Le Roman noir**, Crés,1915,p.61.

(٨٨) النشيد السادس، ص٢٥٤.

(٨٩) النشيد الثاني، ص٨٨. وهذا الأتوبيس- الشبح " الذي يظهر فجأةً، كأنه قد خرج من تحت الأرض"، لا يفتقر إلى التشابه مع المربط الفانتازي في "طبيب من الأرياف"، إحدى قصص "كافكا" الأكثر "دوكاسية" (المنشورة في**La Métamorphose**, N.R.F.,1946).

(٩٠) L.-P. Quint, **Le comte de Lautréamont et Dieu**, Cahiers du Sud, Marseille, 1929,p.114.

(٩١) إنها أطروحة "ل.بلوي" عام ١٨٩٠ (**La plume**, 1er sept. 1890)، "مات المؤلف في كوخ صغير، وهذا كل ما نعرفه عنه"، التي كررها "ر.جورمون" في (1896) **Premier livre des Masques**، وأنصفه "ل.ب.كينت" عندما أوضح (**مرجع سابق**، الفصل الخامس) أنه لا يمكن أن نأخذ كلمة **جنون**- هنا- إلا بمعنى **عصابية**: وضرورة أن يخضع "لوتريامون" للتحليل النفسي ليست موضع شك أبداً.

(٩٢) يقول "مالدورور"- الذي يدعي أنه "يوجه" أحلامه- بطريقة دالة: "فلتعلموا أن الكابوس... والحُمى

... وكل حيوان ملوث يُشرع مخلبه الدامي، حسناً! إنها إرادتي التي- من أجل توفير غذاء ثابت لفاعليتها الدائمة- تدفعهم إلى الدوران في دائرة" (النشيد الخامس، ص٢٢٢). دائرة غريبة في الحقيقة، حيث يبدو سيد اللعبة كقائد لها ومنقاد فيها، في آن.

(٩٣) النشيد الثالث، ص١٥٩.

(٩٤) النشيد الرابع، ص١٨٩-١٩٣. وقارن بالفصل الذي خصصه "باشلار" في (**Lautréamont,** chapitre 2).

(٩٥) خطاب إلى "توسينيل"، ٢١ يناير ١٨٥٦. وقد يمكننا- في هذا الصدد- أن نستفيض طويلاً حول واقعة أن "لوتريامون"، في الطبعة الثانية من النشيد الأول، قد وضع بدلاً من اسم صديقه "دازيه" أسماء حيوانات "شريرة ومقززة"، أخطبوط، بقّة، قملة، ضفدع.

(٩٦) النشيد الثالث، ص١٦٣.

(٩٧) النشيد الرابع، ص٢٠١ وما يليها.

(٩٨) النشيد الخامس، ص٢١٥ وما يليها.

(٩٩) النشيد الخامس، ص٢٢٦ (وقارن ص٢٢٥و٢٨٣).

(١٠٠) Bachelard, **Lautréamont**, Corti, 1939,p.24.

(١٠١) النشيد الثاني، ص١١٨.

(١٠٢) *Le Moine,t.I,p.39-41*.أستعير هذا الاقتباس من أطروحة السيدة "كيلين" عن **Le Roman Noir**. ومن الشائق أن نلاحظ أن الملاك، وقد أصابه "مالدورور"، ينفلت- هو الآخر- ويصعد نحو السماء و "مناطق الخير الهادئة" (ص١١٩).

(١٠٣) وعلى سبيل المثال، فإن نتيجة معركة "مالدورور" ضد الملاك ليست واضحة، إذ إن "مالدورور" منتصر ومهزوم في آن، ويعقد- في نهاية المعركة- "صداقةً أبديةً "بنظرة مع من كان قد صرعه توا.

(١٠٤) النشيد السادس، ص٢٨٢.

(١٠٥) يقدم لنا لوتريامون "مالدورور" ثابتاً، مغروساً في الأرض منذ أربعة قرون (النشيد الرابع، ص١٨٩، ١٩٠)، لكنه طوال الخمسة عشر عاماً، كما يقال لنا في النشيد الثاني، يقذف الإنسانية بموجاتٍ من البق (ص١١٠). ويعلن أنه لم ينم منذ ثلاثين عاماً (ص٢٢٢). ويتحدث- في نهاية النشيد الخامس- عن النوم المغناطيسي الذي أثقله "طوال ليالي أعوام التكفير العشرة" (ص٢٤٧).

(١٠٦) النشيد الرابع، ص١٧٦.

(١٠٧) يعلن "مالدورور" أنه "منذ الأزمنة البعيدة، فيما قبل التاريخ"، حيث كان يخرب "أقطار الأرض بالغزوات والمذابح"، كان قد سبق له أن سحق أجيالاً بكاملها" (النشيد السادس، ص٢٥٣). لكن لا ينبغي البحث في "الأناشيد" عن أية لوحة جدارية تاريخية: فكافة التفاصيل معاصرة.

(١٠٨) يؤكد "م.بلانشو"- بشكل خاص- على فكرة أنه بفضل التقسيم إلى مقاطع، بلا رابط ظاهر بينها، استطاع "لوتريامون"- دائماً- التخلي عن موضوع ما، في اللحظة التي يوشك أن يتخذ معنىً شديد الوضوح **(Lautréamont et Sade, 1949,p.97)**.

(١٠٩) هذا الموضوع- الذي ظهر منذ النشيد الأول، عندما يبدي اللحاد إعجابه بشعر رأس "مالدورور" (ص٧٣)، ويستعاد مرتين في شكل "موضوع سلخ الجمجمة" في النشيد الرابع- هل هو رمزي، أم مرتبط بفكرة محددة؟ وعلى أية حال ، فإن مظهره الملح ليس موضع شك.

(١١٠) انظر- على سبيل المثال- في النشيد السادس، استشهاداً ما بصدد نظام السلالم والمقامات الموسيقية، الذي يرجع ولابد إلى دراسة في "الهارموني" (ص٢٦٨).

(١١١) في بداية النشيد الرابع بشكل خاص، حيث يدين "لوتريامون"- بعنف- شطط شعر السابقين عليه، ويأمل في تجاوز "كل ما اعتبره الشعر من أكثر الأشياء عظمةً وقداسةً، حتى الآن" (ص١٨٢).

(١١٢) "كتبتُ عملاً شعرياً للنشر لدى م. لاكروا"، على نحو ما كتب في ١٢ مارس ١٨٧٠ إلى صرافه "م.داراس" (**المؤلفات**، ص٣٩).

(١١٣) (خطاب إلى الناشر فربروكخوفن) **Œuvres, p.37**

(١١٤) النشيد الخامس، ص٢١١. ونعلم أن "م.فيرو" قد أعاد- مؤخراً، في مقال **Mercure de France** (1er décembre 1952)- أبوة هذا الوصف إلى "بوفون" المذكور في **Encyclopédie d'Histoire naturelle du Dr Chenu**. وأن يكون "لوتريامون" قد انتحل "بوفون" فهو- مع ذلك- ما لا يقلل من القيمة الرمزية التي يمنحها لهذا الوصف. قارن بما سيلي ص ٣١٣.

(١١٥) "أقترح على نفسي، دون أن أكون ساخطاً، أن أُنشد بصوت عالٍ المقطع الشعري الكبير والجاد والبارد الذي ستسمعونه" (النشيد الأول، ص٥٣).

(١١٦) النشيد الأول، ص٤٤.

(١١٧) النشيد الأول، ص٦٤-٦٥.

(١١٨) النشيد الثاني، ص٨٨-٨٩.

(١١٩) النشيد الثاني، ص١٢٦-١٢٨.

(١٢٠) النشيد الثالث، ص١٤٤-١٤٩.

(١٢١) النشيد الأول، ص٥٠-٥١.

(١٢٢) **Le comte de Lautréamont et Dieu**,p.113.

(١٢٣) "عطشهم للأنهائي لا يرتوي"، كما سيقول فيما بعد، ص ٥٢؛ ومن هذه الفكرة المفصلية، سينطلق الجزء الثاني من التطوير، المتمحور- هذه المرة- على "مالدورور"، الذي "يعاني الحاجة للأنهائي"، هو أيضاً. ومن المحتمل تماماً- فيما يبدو لي- أن يعود هذا الجزء، الذي يدور حول الكلاب النابحة، في أصوله، إلى قصيدة لـ"لوكونت دي ليل" "بعنوان "النابحون" (قصائد وحشية)، حيث الكلاب المتوحشة وهي تنبح على شاطئ البحر،

تحت ضوء القمر، فريسة "ضيق مجهول".

(١٢٤) مقال منشور في **La Plume**، الأول من سبتمبر ١٨٩٠، وأعيد نشره في **Belluaires et Porchers**,Stock,1905,p.11.

(١٢٥) راجع ما سبق، ص٢٨٨.

(١٢٦) النشيد الرابع، ص٢٠٩.

(١٢٧) النشيد السادس، ص٢٥٧.

(١٢٨) انظر ما يقوله "لوتريامون" نفسه حول طريقة" بناء حكاية منَومة بصورة آلية" و "إفساد عقل" القارئ.

(١٢٩) "من الآن فصاعداً، ستقتل حبال الرؤية الشخصيات الثلاث المذكورة من قبل "(النشيد السادس، ص٢٤٩).

(١٣٠) "سيكون، في أناشيدي، دليل دامغ على المقدرة على احتقار الآراء المعتمدة"، كما يقول "لوتريامون" بكبرياء، ليعلن بعد ذلك- على الفور- أنه لا يضع "مقياس إلهامه في الميزان البشري" (النشيد الرابع، ص١٨٢).

(١٣١) النشيد الرابع،ص١٨٢.

(١٣٢) إذا ما كنتُ موجوداً، فلستُ آخر"، كما يقول "لوتريامون" (على النقيض من "رامبو")."لا أقبل بهذه التعددية الملتبسة في نفسي. أريد أن أقيم بمفردي في منطقي الحميم. الإستقلال ... أو فلأتحول إلى فرس نهر" (النشيد الخامس، ص٢٢٣). وهذا المقطع بكامله بالغ الأهمية لفهم إرادة الاستقلال والصفاء اللذين يميزان "لوتريامون".

(١٣٣) Lautréamont,**Œuvres**, Corti, 1940, Introduction.,p.10.

(١٣٤) Bachelard, **Lautréamont**,p.112.

(١٣٥) مقال **La Plume** المعاد نشره في **Belluaires et Porchers**,p.9.

(١٣٦) "هل ستدَّعون إذن أن مهمتي قد أُنجزت، لأنني أهنت - فيما يشبه اللعب مع نفسي- الإنسان والخالق وأنا نفسي، في مبالغاتي القابلة للتفسير؟" (النشيد السادس، ص٢٤٩).

(١٣٧) النشيد الرابع، ص١٩٨: والعبارة موجهة إلى الجنس البشري.

(١٣٨) النشيد الخامس، ص٢٢٣: هذه المرة، يتوجه" لوتريامون" إلى الخالق.

(١٣٩) النشيد الأول، ص٧٨.

(١٤٠) النشيد الثاني، ص٩٠-٩١.

(١٤١) النشيد الثاني، ص٨٥.

(١٤٢) النشيد الأول، ص٥٩.

(١٤٣) النشيد الثاني، ص١٣٥.

(١٤٤) النشيد الثاني، ص٨٨.

(١٤٥) النشيد الثاني، ص٨٧.

(١٤٦) النشيد الثاني، ص١٢٧.،

(١٤٧) علـى سـبيل المثـال: "عُقـاب أصهـب"(ص٨٣) l,anarnak panoccos de l'Arkansas,p.193), groenlandais et scorpéne - horrible (p.201)

(١٤٨) **Œuvres**,p.36 (خطاب موجه إلى "م.داراس" في ٢٢ مايو ١٨٦٩).

(١٤٩) النشيد الأول، ص٤٥.

(١٥٠) النشيد الأول، ص٥٩.

(١٥١) **Lautréamont**,Corti, 1939,p.112.

(١٥٢) النشيد الأول، ص٧٥.

(١٥٣) النشيد الرابع،ص٢٠٠.

(١٥٤) النشيد الأول، ص٤٣.

(١٥٥) النشيد الأول، ص٤٧.

(١٥٦) النشيد الثاني، ص١٠٩.

(١٥٧) النشيد الثاني، ص١١٣.

(١٥٨) عن هذه السرقات التي برهن عليها- مؤخراً- السيد "فيرو" في مقال له في **Mercure de France** (1er décembre 1952)، قارن أيضاً بما سيلي ص٣١٣.

(١٥٩) نجد في "الأناشيد" بعض مظاهر الإطناب المميزة، التي تكـاد أن تنتـج نفـس تأثـير الإهمـال، إذ لا يبـدو عليها القصدية: "هذا الزمن الذي يجب أن **يستمر** قدر **استمرار الأبدية**" (ص٤٦)، "لـم يكن لي أن **أتكلـم** هكـذا" (ص٢٠٥).

(١٦٠) النشيد الأول، ص٦٠ (مناجاة إلى المحيط).

(١٦١) النشيد الرابع، ص٢٠١. والغرض الساخر واضح للغاية في هذه الصفحة، حيث يشـكو "لوتريـامون"- بين تطورين لحدثين لا ينتهيان ومهذارين بما لا يطاق- من أنه يمكن "انتزاع ورق جماليـات الأدب" بفعـل " التطـور المفرط السرعة" لجُمله.

(١٦٢) النشيد الرابع، ص١٨٦-١٨٧.

(١٦٣) النشيد الخامس، ص٢٣٥.

(١٦٤) إنه الأسى الذي يمنحه "لوتريامون"- في بداية النشيد السـادس- شـكلاً مجازيـاً في تعبـيره عـن "الأمنيـة المحتدمـة" في أن يجـد القـارئ نفسـه "سـجيناً في الغُـدد العرقيـة" لجلـده هـو، "لوتريـامون"، ليتحقـق مـن صـدق مـا

يؤكده (ص٢٥١).

(١٦٥) النشيد الخامس، ص٢٣١.

(١٦٦) **L'Action restreinte, Œuvres complétes**, éd. de la Pléiade,p.372.

(١٦٧) زميل الدراسة كان اسمه "ليسبيس"،أما الأستاذ، فهو "هينستين"(انظر **Dédicace de la Préface à un Livre Futur, Œuvres**, p. 290. ؛ذكريات أوردها F.Alicot (Le vrai visage d'Isidore Ducasse, **Mercure de France**, 1er janu.1928).

(١٦٨) النشيد السادس، ص٢٥٦. وقارن بـ "الفقراء":

فما الذي فعلته إذن" جانيي" لدى هذه المتوفاة ؟

ما الذي تحمله إذن في ردائها ذي الطيات الطويلة؟ إلخ...

(١٦٩) النشيد الرابع، ص ١٧٧-١٧٨.

(١٧٠) النشيد الرابع، ص٢٠٣.

(١٧١) "اليوم، سأختلق روايةً صغيرةً من ثلاثين صفحة..." (ص٢٥١).

(١٧٢) النشيد السادس، ص٢٧٥.

(١٧٣) المرجع السابق، ص٢٨٠.

(١٧٤) المرجع السابق، ص٢٨١.

(١٧٥) أحيل إلى الفصل الذكي والبالغ التعمق، الذي كتبه "ل.ب.كينت" عن "فكاهة لوتريامون" (**Le comte de Lautréamont et Dieu**,1929,ch.4)، والذي ينتهي منه إلى أن "لوتريامون" يسخر من "كل ما له علاقة بعمل الكاتب" (ص١٣٠)، ويثبت- بمحاكاته الساخرة- أن "جُملةً جميلة لا تمثل قيمةً مطلقة" (ص١٣١).

(١٧٦) **Anthologie de l'Humour Noir,** Sagittaire,1940,p.101.

(١٧٧) مقال عن "لوتريامون" في **1er Livre des Masques**,1896

(١٧٨) في مقدمته لـ**Œuvres**, Corti,1940,p.25

(١٧٩) انظر المقال المكتوب عن "هوجو" في **L'Art Romantique** (**Œuvres** de Baudelaire, Pléiade, t. II,p. 517

(١٨٠) النشيد الرابع، ص ٢٠٤.

(١٨١) ينبثق "ضوء" الصورة- بالنسبة لبريتون- من التقارب العارض بين كلمتين متباعدتين، وكلما ازدادت المسافة بينهما، كلما كانت الشرارة ساطعة: "والصورة الأقوى هي تلك التي تقدم أعلى درجات الاعتباطية، لا أخفي ذلك .."، ذلك ما يعلنه في **"البيان الأول للسيريالية"** (ص٦٤). وحول هذا الاستخدام للصورة، قارن بما سيلي في الفصل الثاني من القسم الثالث.

(١٨٢) النشيد الخامس، ص٢٣٦.

(١٨٣) النشيد الأول، ص٤٥.

(١٨٤) المرجع السابق، ص٥٩.

(١٨٥) المرجع السابق، ص٦٤.

(١٨٦) النشيد الرابع، ص١٨١.

(١٨٧) النشيد الثالث، ص١٥٩.

(١٨٨) النشيد الثالث، ص١٧٠-١٧١.

(١٨٩) النشيد الثاني، ص١٣٦.

(١٩٠) النشيد الثاني، ص١٣٩.

(١٩١) وغرابة هذه "الطاقة الحيوانية" لدى "لوتريامون"- بالنسبة للقارئ- أكد عليها "باشلار" في كتابه "**لوتريامون**"، فيما يتعلق بـ "كتاب الضواري لدى لوتريامون" (الفصل الثاني، ص٧٦-٧٨).

(١٩٢) فيما يتعلق بالانتقالة (بفعل **الاستعارة والتحول** في آن) من شكل إلى آخر، فمن الشائق أن نرى "لوتريامون" وهو يتحدث عن "هيئة كبقّة"، أحياناً مثل سائل ينتشر "في جداول" عبر المساكن، وأحياناً مثل شيء صلب، مكون من "كتل من البق، كبيرة مثل الجبال" التي "يفتتها" مالدورور إلى أجزاء / كتل مكونة من "مادة متحركة"، وطاقة " عناصرها الحية"- البق- تجعلها تقفز أحياناً حتى السماء (النشيد الثاني، ص١١٠-١١١).

(١٩٣) النشيد الأول، ص٥٩.

(١٩٤) النشيد الرابع، ص١٨٢.

(١٩٥) النشيد الأول، ص٧٦.

(١٩٦) النشيد الخامس، ص٢٣٦. والحقيقة أن "لوتريامون" يدَّعي- فيما بعد- أنه يرى بين الاثنين "علاقة عظَمة هادئة" ليست، كما يقول، "إلا شائعة للغاية، وذات رمز قابل للإدراك إلى حدٍّ ما ": وهو ما لا يعدو أن يكون- بلا شك- سخرية إضافية.

(١٩٧) النشيد السادس، ص ٢٥٥.

(١٩٨) أعلم جيداً أنه قد تم البحث لإثبات المعنى الخفي، الخاص بالتحليل النفسي لهاتين الأداتين، وأرادوا اعتبارها رموزاً جنسية: رمز ذكوري يكمن في المظلة، ورمز أنثوي يكمن في ماكينة الحياكة (انظر- بشكل خاص- نص "سلفادور دالي " الذي ذكره "نادو" في (**Documents Surréalistes** ,éd. du Seuil, p.248-251). ومن جهة أخرى، فالمجانية الكاملة لا وجود لها بالنسبة للسيرياليين، فكل تقارب ذو مظهر اعتباطي له سببه العميق في الحياة اللاوعية للفرد. وحتى لو قبلنا بهذا المبدأ، فلا يقل عن ذلك حقيقية أن "لوتريامون" **يبحث** عن المجانية، ويختار- بشكل عمدي- الصور الأكثر اعتباطية (في الظاهر، على الأقل).

(١٩٩) **Introduction** aux Œuvres de Lautréamont,p.25.

(٢٠٠) يستعير "أ.بريتون"- في كتابه (Préface, dite Paratonnerre,p.10 **Anthologie de l'Humour Noir** - من كتاب "ل.ب.كينت" **Le comte de Lautréamont et Dieu** - هذا التعريف للفكاهة، ويعتبره أفضل التعريفات.

(٢٠١) بداية النشيد الخامس، ص٢١٣.

(٢٠٢) نهاية عام ١٨٩١، بالنسبة لـ "إشراقات" و "فصل في الجحيم"، المنشورين لدى "فانييه"، وعام ١٨٩٠، بالنسبة لـ "أناشيد مالدورور"، المنشور لدى "جينونسو" (الذي كان أول من سينشر "أشعار" رامبو في نوفمبر ١٨٩١). قارن بما سيلي في الفصل الرابع من القسم الثاني.

(٢٠٣) **Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 67.

(٢٠٤) **Anthologie de l'Humour Noir**, notice sur Lautréamont, p.101.

(٢٠٥) Caractéres de l'evolution moderne، محاضرة ألقيت عام ١٩٢٢، ونشرت في **Pas Perdus**, 1924,p.199.

(٢٠٦) **Lautréamont et le Docteur Chenu, Mercure de France,** 1er décembre 1952,p.632-642 .

(٢٠٧) **المرجع السابق**، ص٦٣٥.

(٢٠٨) "السرقة الأدبية ضرورة. فالتقدم يفرضها. وهي تلازم جملة المؤلف، وتستخدم عباراته، وتمحو فكرة خاطئة، وتحل محلها فكرة صائبة"(**Poésies, Œuvres**,p.312)

(٢٠٩) **Œuvres,p.**268;cf. l'article de Viroux, **Mercure de France**,p.639.

(٢١٠) من المثير- من ناحية أخرى- أن نسجل أن الكاتب الحقيقي للوصف الشهير لطيران الزرزور، المنقول عن "بوفون"، إنما هو مساعد "بوفون"، "جينو دي مونتبيار"، وهو ما ينبغي أن يدفعنا إلى التأمل في تقلبات فكرة الملكية الأدبية..

(٢١١) **Défense du Plagiat, Les Lettres Nouvelles**. avril 1953,p.208.

(٢١٢) التعبير لـ "م.فيرو"، في مقاله عن **Lautréamont et le docteur Chenu (Mercure de France,** 1er décembre 1952,p.642, note 15)

(٢١٣) **المرجع السابق**، ص٦٤٠.

(٢١٤) **Poésies, Œuvres**,p.317.

(٢١٥) قارن بما سبق، ص٣٠٩.

(٢١٦) Œuvres,chant V,p.202؛ والخلط بين الوقائع الحقيقية والخارقة لافت جدًا للنظر- أيضًا- في النثريتين الأوليين اللتين تفتتحان النشيد الخامس.

الفصل الرابع

مالارميه وميتافيزيقا اللغة

(١) قصائد الشباب : المرحلة "الصافية" لمالارميه (١٨٦٢-١٨٦٥).

(٢) تكوين المذهب الجمالي : الأزمة الميتافيزيقية والخلاص بالجمال، النظرية الهيجلية للانتقالة، مفهوم "المؤلِّف الكبير". دور اللغة في البحث عن **المطلق**، اللغة الشعرية والصراع ضد الصدفة.

(٣) "إيجيتور "و" رموز **العدم** الباذخة" . اللغة الرمزية. تقنية الإصاتات.

(٤) قصائد النثر من ١٨٧٠ حتى ١٨٨٧ . تطور الأسلوب بين عامي ١٨٧٠ و ١٨٧٥ : "الموضة الأخيرة" . تكوين التركيبة اللغوية المالارميَّة : النزوع إلى التجريد، والنزوع إلى التركيز، والنزوع إلى إعادة بناء الجُملة. قصائد النثر الأخيرة (١٨٨٥-١٨٨٧) .

(٥) رمية نرد، اكتمال المذهب المالارمي وتركيبة الشعر والنثر .

(٦) الخلاصة : معنى وقيمة المحاولة المالارميَّة . مكانة منفردة لمالارميه في تاريخ قصيدة النثر . دوره في انتشار النوع .

*

ثمة الكثير من النقاط المشتركة - على نحو ما سبق أن رأينا - بين "لوتريامون" و"رامبو" . أما "مالارميه"، فينتمي إلى عائلة ذهنية أخرى : ففي حين يقترح الأولان - على نفسيهما - أن يقتحما أبواب **المجهول**، يأخذ الأخير على عاتقه المطاردة شبه اليائسة للمطلق العنيد . ولا شك أن كلاً منهم - شأنه شأن الآخرين - قد اعتمد فكرة الغموض في الشعر، وهو ما يرجع إلى أنهم حمَّلوا اللغة بجهد غير مسبوق، في رغبتهم في "ابتكار لغة" ، وإعادة جميع الطاقات الأصلية إلى الكلمات - باستعادة الشعر، عموماً، لقدراته الإبداعية وقيمته الميتافيزيقية . ومثل هذا الطموح - الذي قادهم إلى البحث عن شيء آخر غير الأشكال الشعرية الموجودة، وإلى كتابة قصائد نثر - يخلق بينهم رابطاً لا يمكن تجاهله ؛ ورغم هذا، فإن الأساليب المستخدمة مختلفة جذرياً، وتم التأكيد - أكثر من مرة - على المسافة الفاصلة بين "منهج رامبو" في "التشويش المدروس لكل الحواس "ومنهج "مالارميه" في "الامتلاك الكامل لكل الملَكات" (١).

وينبغي أن نضيف أنه إذا كان "رامبو" و"لوتريامون" قد أنجزا أعمالهما على انفراد، فلم تمارس تأثيرها إلا متأخراً، فإن "مالارميه" - على العكس - قد اختلط، بعمق، بالحركة الرمزية . لقد استخدم اسمه كشارة التقاء بمجموعة بكاملها، ومنحت مؤلفاته وأقواله - التي تملقها البعض، وسخر منها البعض الآخر بعنف - الإلهام إلى عديد من الشعراء الشبان ؛ وبالعكس، فقد استفادت جماليات وتقنية "مالارميه" من نشاط الطليعة الشعرية، وبشكل خاص - من الثورة الشكلية : وهو نفسه أقر بأن "رمية نرد" قد ساهم "في المحاولات الخاصة والأثيرة لزمننا : الشعر الحر وقصيدة النثر" (٢).

ومع ذلك، فلم أعتقد أنه من الضروري إرجاء دراسة المرحلة الأدبية الأخيرة لمالارميه إلى الفصل الذي سأدرس فيه التحرر الشكلي الذي أنجزته الرمزية . فقبل كل شيء، فإن قصائد "مالارميه" النثرية - (منذ نثر الشباب، الذي ستنضم إليه - في "هذيانات" - نثريات أخرى، أكثر تأخراً وغموضاً (٣)، وصولاً إلى "رمية نرد"، التي تكاد - إلى حدٍّ ما - أن تكون وصيته الشعرية)- هي أعلام على هذا الطريق الصعب الذي سلكه الشاعر لأكثر من ثلاثين عاماً، عندما كان يعاني من أجل إحداث التفكيك في اللغة الشعرية - المبهمة والجوهرية - وفي اللغة اليومية . وبفضل الوثائق - التي تفوق التقدير - والتي نشرها الأستاذ "موندور" لتضيء - من الآن فصاعداً - حياة ومؤلفات وفكر "مالارميه" (٤)، وأيضاً بفضل الدراسات الحديثة التي سمحت بها هذه

المطبوعات[٥]، فإننا - الآن - أفضل حالاً لمتابعة مسيرة الشاعر . وستقودنا دراسة تجاربه في النثر- التي تتعاقب بشكلٍ متوازٍ مع مؤلفاته في الشعر المنظوم - إلى هذه النتيجة التي تكمن في أنه سواء أكان نظماً أم نثراً، فإننا نجد أنفسنا دائماً أمام نفس الجهد لخلق لغة شعريه خالصة، ولتطبيق ما ينبغي أن نسميه - حقاً - "ميتافيزيقا اللغة".

(١) قصائد الشباب

"وأنا طفل، في المدرسة، كنت أكتب حكايات من عشرين صفحة، وكنت مشهوراً بأنني لا أعرف أن أتوقف" ؛ ذلك ما نقرأه في خطاب كتبه "مالارميه" إلى صديقه "لوفيبور" عام ١٨٦٥ "كنت أتمتع بإطناب وإسهاب حماسي، وأنا أكتب عفو الخاطر، طبعاً ..." [٦]. والحكاية التي كتبها تلميذ الصف الثاني أو الثالث في "سانس" - "ما قالته اللقالق الثلاثة"، وأعاد البروفيسور "موندور" نشرها في كتابه "مالارميه أكثر حميمية" [٧] - هي مثال جيد لهذا الإطناب، الذي لا يعتبر ابتذالاً مع ذلك . ولا نعلم ما الذي يسترعى الانتباه أكثر في هذا النص - (إحدى وثلاثون صفحة مزدوجة منسوخة بعناية) : أهو الظهور المسبق - في نثر الخمسة عشر عاماً هذا - لبعض الموضوعات الأساسية، "الوردة، البياض، الملاك، اللازورد، الزنبق، عويل الشتاء، الصَّدقة، والأناشيد الحالمة ..." [٨]، أم هذا الانسياب الشعري، الشديد البعد عن أنساق الكتابة المالارميَّة في المستقبل ؟ . "في أي شيء يختلف تلميذ هذه الفترة، الحقيقي، والمندفع، عن الأدب الحالي، الذي يأنف من قول شيء دون تنسيق ؟"، ذلك ما سيضيفه "مالارميه" - أيضاً - في نفس خطاب عام ١٨٦٥ هذا، بعد سبع أو ثماني سنوات فحسب من كتابة الحكاية . وفعلاً، سنرى التلميذ وقد تحول إلى معنيٍّ بالأدب، خلال بضعة الأعوام هذه، وهي الفترة التي يمكن تسميتها بالمرحلة "الصافية" لمالارميه .

وها نحن الآن في عام ١٨٦٢ : وقد نشر "مالارميه" - البالغ من العمر عشرين عاماً - أول مقال له (عن "أشعار باريسية" للشاعر " أ.دي إيسار")، وقصائده الأولى المنظومة (مذكرة، الشؤم)؛ وفي شهر سبتمبر، يحتج - في مقال غريب نشر في "لارتيست" [٩] - على "البدعة الفنية التي تنكر ضرورة ما سيسميه - فيما بعد -"السر الخفي في الآداب" : فهو يطالب بـ "لغة نقية" للشعر، وصياغات كهنوتية " تدافع عنه ضد الدنيويين . فهل نقول أن الشاعر الشاب قد بحث - مسبقاً - عن تطبيق تعاليم كهذه، وعبر من الشفافية إلى القتامة ؟ إطلاقاً : فالقصائد التي يكتبها "مالارميه" في هذه الفترة - سواء كانت نثراً أم نظماً - تتمتع بكتابة صافية، وطريقة صياغة

أرثوذكسية، مطمئنة لمتبلدي الذهن الذين يحتقرهم " مالارميه" . ونعلم أنه أرسل - في عام ١٨٦٢ - إلى "منديس"، من أجل "المجلة الفانتازيـة" (الـتي نشـرت - في نفـس السـنة - عـدة قصائد نـثر لبودلير)، مجموعة قصائد بعنوان "حفلات تنكرية"، رفضها " منديس" بكياسـة [١٠]. فهـل كـانت قصيدة النثر "ربات شعرٍ فرنسا والأقاليم" - التي عثرت عليها السيدة "سوفران"[١١] مؤخـراً - مـن بينهم ؟ هذا محتمل جداً ؛ وعلى أية حال، فمن الواضح أن هذه القصيدة الرديئة سابقة - على نحو صريح - على قصائد النثر التي كتبها "مالارميه" في "تورنون"، حوالي عـام ١٨٦٤ . و"ربـة شـعر الأقاليم" مستوحاة - مباشرةً - من قصيـدة "مـيريي "للشـاعر "ميسـترال " (نشـرت "مـيريى" عـام ١٨٥٩) . أما "ربة شعر فرنسا"، التي تتغنى "بعاهرات ممشوقات، ووحوش قطبية، وقوافل عربيـة، وبالموت والجحيم، والملـل الشاسـع، والراحـة الأبديـة "، فهـي قصيـدة بودليريـة بشـكل مرعـب : فمالارميه، الذي نقل - اعتباراً من عام ١٨٦٠، في مختاراته الشخصية - ثلاثين قصيدةً من "أزهار الشر " - قد وقع، حقاً، تحت تأثير "بودلير" حتى عام ١٨٦٥ .

وفي عام ١٨٦٢ أيضاً - وهو العـام الـذي ظهـرت فيـه، في "لابريـس"، عشـرون قصيـدة نـثر لبودلير - كتب " مالارميه" قصيدة "ظهور" والنسخة الأولى من "صَدَقَـة"، البودلـيريتين علـى نحـو صريح . لكن ينبغي - فيما يبدو - انتظار إقامته في "تورنون" (حيث قام بتدريس اللغـة الإنجليزيـة من نوفمبر ١٨٦٣ حتى أكتوبر ١٨٦٦) كي نراه يكتب أولى قصـائد النـثر هـذه، الـتي سينشـرها صديقـه "فييـه دي ليـل آدام" عـام ١٨٦٧، في مجلتـه "روفي دي ليـتر ايـه ديـزآر " (مجلـة الآداب والفنون)، تحت عنوان "صفحات منسية" . ونشرت قصيدة "الرأس" [١٣] في "لاسومين دي كوسيه وفيشي" في ٢ يوليو ١٨٦٤، في نفس وقت قصيدة "أرغن صغير نقال" [١٤]، التي نعلم أنها كتبـت بتاريخ ١٣ مايو، إضافةً إلى قصيدة ثالثة، هي "الغليون" [١٥]. وفيمـا يتعلـق بتـاريخ تـأليف قصيـدة "اليتيم " [١٦]، فليس معروفاً بدقة . أما في قصيدة "أحاديث شتوية" [١٧]، فنقرأ هذه الجملـة : "ألـم ترغبي، يا أختي ذات النظرة الغابرة، أن تظهر في إحدى قصائدي هذه الكلمـات : "نعمـة الأشـياء الذاوية " [١٨]، التي تسـمح بتأريخهـا بعـام ١٨٦٤، تقريبـاً : فهـذه الكلمـات : "بأفضـال الأشـياء الذاوية" تظهر - في الواقع - في واحدة من قصائد النثر الثلاث، الـتي شـكلت "سيمفونية أدبيـة"، ونشـرت في "لارتيسـت" في الأول مـن فـبراير ١٨٦٥، لكنهـا كـانت قـد كتبـت في شـهر أبريـل ١٨٦٤ [١٩].

ومنذ القراءة الأولى، تدهشنا الطريقة البودليرية لهـذه القصـائد . وفيمـا يتعلـق بقصيـدة "أرغـن صغير نقّال"، تُعلق السيدة "نوليه" بأنه "لايكفي القول بأننا نشعر فيها بتأثير بودلير: إنها - حقـاً - الإخراج الشعري لمقطع من مقدمـة "حكايـات عجيبـة"، حيـث الأفكـار عـن الأدب، والانحـلال، والشمس الغاربة، والشكل المتكلف - تُستمد الواحدة من الأخرى" [٢٠]. وسـيقال أنـه ليـس مـن الأصالة الكاملة الربط بين الشمس الغاربة، والخريف والانحلال [٢١]، وأنه ليس مـن الضـروري -

كي نُشبع هذه الشهوات السوداوية – أن نكون قد قرأنا "بودلير" : يكفي أن نكون قد فقدنا – مثلما هو الحال مع "مالارميه" – شخصاً غالياً علينا (٢٢). لكن الصحيح أن أجواء القصيدة كلها بودليرية بما يكفي، وأن المفيد – في هذا الصدد – أن نقارنها بقصيدة النثر الصغيرة لـ"لوفيبور" – صديق "مالارميه"، المتأثر هو الآخر ببودلير – التي يستدعى فيها "الزوال المحجوب" لـ "الخريف" و"جماله المحتضر"، وأيضاً بقصيدة" أرغن صغير نقّال "، التي تطوف " موسيقاها النائحة"(٢٣) عبر الشوارع ... وفضلاً عن ذلك، فآثار التأثير البودليري على " مالارميه" ليست مقتصرةً على قصيدة " أرغن صغير نقّال " : وكي نكتفي ببضعة أمثلة، فإننا نجدها في المناداة بـ "أختي" الموجهة إلى المحبوبة في "أحاديث شتوية"، وأيضاً – بلاشك – في الهموم الإنسانية في قصيدة "الرأس" التي تتسم بشيء من المخالفة لما هو مألوف لدى "مالارميه"، بما يجعلنا نفكر في "بودلير" عامي ١٨٦١–١٨٦٢ (لنتذكر الفقير الصغير في "الجاتوه" (٢٤)، الشديد الشبه بشحاذ "مالارميه" الصغير، بأسماله وهيئته الجائعة وعينيه الشرستين) : فإعجاب "مالارميه" بـ "سأم باريس" يثبته مشروع مقال بعث به إلى "كولينيون" عام ١٨٦٤ (٢٥).

لم يكن "مالارميه" – في هذه الفترة – قد تحقق تماماً، فما يزال عليه أن ينجز عملاً متأنياً في التنقيح كي يعثر على نفسه تحت بهرجة الاقتباسات . وفضلاً عن ذلك، فمن العجيب أن نراه – في هذه الفترة – موزعاً بين الأسلوب "الحكائي" وشبه النثري أحياناً، الذي تبناه "بودلير"، والصيغة "الفنية" لبرتران، التي كان يعرفها ويعجب بها أيضاً . وبعض هذه القصائد الخمس يبرر – تماماً – عنوان "حكايات" الذي سيمنحه لهم عام ١٨٩٧ في ديوان "هذيانات"، لكن – في حين أن أقل حادث في الحياة العادية سيصبح مبرراً له، فيما بعد، كي يرتقي بفعل أسلوب بارع رائع، مكثف واستعاري حتى جوهر الأشياء – فإننا نجد هذا العنصر البيوجرافي مستخدماً بطريقة مباشرة شبه ساذجة : يتم التعرف – بسهولة – على منزله في "تورنون" و"ساعته الدقاقة من ساكس، التي تؤخر (الوقت) وتدق الساعة الثالثة عشرة بين أزهارها وآلهتها"، في "أحاديث شتوية" (٢٦)، وعلى ميدان "بنتون" في "أرغن صغير نقّال" (٢٧)، و – في "الغليون" – على بيت لندن، و"أشجار الميدان المهجور المريضة" (٢٨)، و"ماري جيرهار" وهي تُلَوح من السفينة البخارية بـ "المنديل البشع الذي نلوح به ونحن نتبادل الوداع للأبد" (٢٩). ولا يوجد في "الغليون" أي جهد في "التكوين" الفني، والأسلوب موحَّد إلى حد النثرية، والمحاولة الوحيدة هي تلك الخاصة بنوعٍ ما من "الواقعية" الحداثية ("الخادمة ذات الذراعين الحمراوين وهي تقلب الفحم، وصوت هذا الفحم المتساقط من الدلو الحديدي، إلى السلة المعدنية في الصباح") .

وفي لحظات أخرى، يكون تأثير "برتران" هو المسيطر : ولا شيء يدهش في ذلك عندما ندرك إعجاب "مالارميه" العميق ، الذي أكنه في شبابه لمبدع قصيدة النثر (الذي أحالته إليه مقدمة "قصائد صغيرة" لبودلير، المنشورة في "لابريس" عام ١٨٦٢) : فعندما حُرم – في "تورنون" – من

"جاسبار الليلي"، طلب من "فيكتور بافي" نسخةً منه : "إنه صديق، ذلك الذي تقدمه لي"، ذلك ما قاله وهو يتلقى النسخة [٣٠]. ومن المحتمل تماماً – على نحو ما يقترح "موندور" – أن يكون "مالارميه" هو الذي حفز "فييه دي ليل آدام "على أن ينشر، في "روفي دي ليتر إيه ديزار"– مقتطفات كبيرةً من "جاسبار" كانت قد نُشرت عام ١٨٦٧، في نفس الوقت مع خمس "صفحات منسية". وكل مرة سعى فيها "مالارميه" – خلال هذه الفترة – إلى تنغيم نثره، وتقطيعه إلى مقاطع، فقد كان ذلك – بالتأكيد – تحت تأثير "برتران" : فقصيدتا "أحاديث شتوية" و"الرأس" مقسمتان إلى مقاطع قصيرة، وتقدم "أحاديث شتوية" – فضلاً عن ذلك – مؤثر اللازمة التي تَرِد أربع مرات، بما يذكرنا بمقطوعات من "جاسبار" (البغّالون، مثلاً) .

وسيتمثل نسق آخر في استعادة نفس الكلمات أو نفس الموضوعات خلال المقطوعة الواحدة : هكذا يتكرر – في قصيدة "الرأس" – كلمة "رأس" التي تمثل أيضاً آخر كلمة في النص، ونهاية قصيدة "أرغن صغير نقّال"، التي تحشد – بطريقة موفقة، يمكن وصفها بأنها "سيمفونية" – كل الموضوعات المطورة من قبل :

آه، أيها الأرغن الصغير النقّال، عشية الخريف، في الساعة الخامسة،
تحت أشجار الحُور المُصفَرة، يا ماري !

وفيما بعد، سيحذف "مالارميه" هذه النهاية، لاعتقاده – بلاشك – أنها مفتعلة إلى حدٍّ ما[٣١]. وفيما يتعلق بمؤثرات "الاستعادات" هذه، يمكننا الآن أن نذكر تأثير "بو"، الّذي كان "مالارميه" قد بدأ ترجمته في مدرسة "سانس" منذ عام ١٨٦٠ : فثمة هنا بحث عن "المؤثر" الّذي ينبغي إنتاجه، بما يذكرنا بنظريات مؤلف "الغُراب" ؛ تلك النظريات الّتي نرى "مالارميه" يعلق عليها في يناير ١٨٦٤، ويطبقها في قصيدته المنظومة "اللازورد" [٣٢]. وقد نُشرت "الرأس" و"أرغن صغير نقّال" في يوليو ١٨٦٤ : ويبدو أنه في هذه النثريات – كما في "اللازورد" – "ماتزال الكلمة الأولى – الّتي تتلبس الفكرة الأولى، إضافةً إلى أنها تنحو هي بذاتها إلى **التأثير** العام للقصيدة – تُستخدم في التمهيد للكلمة الأخيرة" .

وما يزال "مالارميه" يبحث عن "وصفات تقنية" ؛ ولا شك أنه عبر التقليد، وتحت تأثير شواغل غريبة من عبقريته الخاصة، ينكب على أبحاث إيقاعية، هو الّذي سيسعى باستمرار – فيما بعد – إلى كسر الجملة، والهرب من كل مؤثر خطابي، وكل تنغيم مفروض من الخارج، لكنه الآن يقاوم تسهيلات التدفق الغنائي، ويتنبأ – بنفسه – بأنه كلّما تقدم، كلّما سيصبح مخلصاً لـ"الأفكار الصارمة" لأستاذه "بو"، فيما يتعلق بانتقاء الكلمات وصرامة التكوين .

وفي فبراير ١٨٦٥، تنشر "لارتيست" – تحت عنوان "سيمفونية أدبية" – ثلاث قصائد نثر لمالارميه [٣٣]، كانت مع ذلك – كما سبق أن رأينا – قد كتبت منذ حوالي عام . وتفتتح القصيدة

الثانية منهم – المخصصة لبودلير – صيغة "المشهد الرمزي" (٣٤): وسيعاد نشر القصيدة – بعد تغييرها جذريًا – في "هذيانات" (٣٥). ومن المدهش أن نرى كيف تختلط – في النص الأوَّلي – الموضوعات البودليرية الكبرى، والموضوعات الَّتي ستصبح مالارميَّةً خالصة (خصلات الشعر، ريش الطيور، ملائكة موسيقيون) :

> في جرانيت حوافهم الأسود، الَّذي يرصع الأحجار الكريمة من الهند، تنام مياه ميتة معدنية مع ينابيع ثقيلة من النحاس، حيث يسقط بحزن شعاع غريب مفعم بأفضال الأشياء الذاوية . ما من وردة، على الأرض، في الجوار، – فقط، بين حين وحين، تتساقط بضع ريشات من أجنحة لأرواح خائرة القوى (..) أية أعجوبة، احمرار فريد، ينتشر حوله أريج مسكر من خصلات الشعر المتحررة، يسقط شلالاً من السماء المعتمة ! (...) ملائكة بيضاء مثل خبز الذبيحة تُنشد وجدها على قيثارات تقلد أجنحتها، وعلى صنوج من ذهب خام، وأشعة صافية محاطة بأبواق، وطبول، حيث ترن بكارة الرعود الفتية : والقديسات معهن سعف نخيل .... (٣٦)

ويبدو أن هذا العام – ١٨٦٤ – قد حدد أول ظهور، في سماء "مالارميه" الشعرية، لكوكبة نجومه الاستعارية الأساسية. وقد بدأ "مالارميه" في العمل في قصيدة "هيروديـاد" في شهر أكتوبر، وفي نهاية الخريف، يكتب – نثراً – قصيدة "ظاهرة مستقبلية" الَّتي سيبعث بها إلى صديقه "كازاليس" في شهر ديسمبر (٣٧). ومثل "هيروديـاد"، تقع قصيدة "ظاهرة مستقبلية" في نقطة التقاطع بين أعمال الشباب و"مؤلَّف كبير"، الَّذي لن يتأخر الشاعر عن وضع أسسه . ولا يدهشنا أن نرى – من قصيدة النظم إلى قصيدة النثر – تجاوب نفس الموضوعات، الَّتي ستصبح الموضوعات المالارمية الكبرى، موضوعات خصلة الشعر (٣٨)، والأحجار الكريمة (التي تصبح هنا، **عيون** امرأةٍ أو أخرى)، وأيضا نفس تأثيرات الاستعارات الجريئة، الإيحائية أكثر من الوصفية، طبقاً للجماليات الجديدة لمالارميه، الَّذي يريد – من الآن فصاعداً، على نحو ما يكتب إلى "كازاليس" في شهر أكتوبر – **"لا تصوير الشيء، بل الأثر الَّذي ينتجه"** (٣٩). وكي نكتفي بمثال واحد، يمكننا أن نعقد مقارنةً بين "النضارة الشجية" للعينين في "هيروديـاد"، و"هذه النظرة الَّتي تتجاوز جسدها السعيد "في "ظاهرة مستقبلية" (٤٠).

ومن المثير للاهتمام أيضاً أن نرى "مالارميه" – انطلاقاً من هاتين القصيدتين– يستخدم الجناس بطريقة منهجية : لا يمثل ذلك – بعد –ثمرة تأملات عميقة في اللغة (وسنراه في "الكلمات الانجليزية"، عام ١٨٧٧، يقدم فلسفةً حقيقيةً للجناس)؛ فالأمر لا يعدو، حتَّى هذه اللحظة، أن يكون بحثاً فنيّاً، دفعته إليه ترجماته لإدجار آلان بو . فكل ترجمة لشاعر تقود إلى طرح الأسئلة حول آليات اللغة، وتوافق الإصاتات مع المشاعر الَّتي نريد إيقاظها، وحول انتقاء الكلمات

بهدف الإيحاء أكثر من التعبير عن المعنى : عديد من المشاكل الّتي أدت إلى تدعيم ميل "مالارميه " إلى تأمل الحقائق اللغوية ودلالاتها . ألن يعبر عن أسفه - فيما بعد- على أن كثيراً من الشعراء قد ابتلوا - لأنهم ليسوا متعددي اللغات - بـ "عاهة" حقيقية، "ستدعم، لديهم، الوهم بأن شيئاً منطوقاً بالطريقة الوحيدة الّتي يعرفون أن يسموه بها، إنّما يبدو طبيعياً "(٤١). ومن الغريب أن نرى "مالارميه" - وهو ما يزال تلميذاً في المدرسة، وبعد الترجمة الحرفية لقصيدة "الغراب" لبو - يضيف ملحوظةً في إحدى كراساته ، بالقلم الرصاص، للتعبير عن الأسف لأننا، لدى قراءة الترجمة، "لانشك في جمال الإيقاع الفاجع"، ويسجل - بصدد "لا أبداً بعد الآن "الشهيرة - "إنها واحدة من أجمل الكلمات الإنجليزية لفكرة حزينة إلى هذا الحد، وإنه لصوت فاجع يحاكي - على نحو رائع - نعيق حنجرة الزائر الغريب "(٤٢). والواقع أن دور الجناس - في شعر "بو" - مدهش بشكل خاص، فقد تساءل "مالارميه" - على سبيل المثال - عن كيف يدخل، في الترجمة الفرنسية، رهافة المقاطع اللفظية لقصيدة "آنابيل لي"، أو الإصاتات الخفيضة والغامضة في "أولا لوم"(٤٣): يا لها من مشاكل كثيرة!

ولن نندهش - إذن - من رؤية الجناس الكثير والقصدي تماماً في "هيروديـاد" (**p**leure **p**armi l'or vain quelque **p**leur étranger, etc.. : فلتدمع مع الذهب الباطل دمعةً ما غريبة.. إلخ)(٤٤). لكننا نستطيع التفكير أيضاً في أن الجملة الأولى من "ظاهرة مستقبلية"، مثلاً :

> سماء شاحبة، على عالم ينتهي إلى التداعي، ربما سترحل مع السُّحب...

تنطوي على جناس لا يقل قصدية (٤٥). ولن يستغرق الأمر طويلاً ليمنح "مالارميه" - وهو يخطط لـ "إيجيتور" - كل اهتمامه إلى البنية الصوتية للجملة.

وسنتوخى الحذر - فيما يتعلق بتركيب الجملة والأسلوب - إذ يبدو أن "ظاهرة مستقبلية" قد عُدلت خلال نشرها في "ريبوبليك دي ليتر" عام ١٨٧٥. وسنلاحظ - رغم هذا - الملامح الأساسية الّتي تظهر، في نفس الفترة، في" هيروديـاد" : مثل هذا التركيب الّذي يفضله "مالارميه"، والذي يكمن في المضاف بحرف الجر de : "le monde qui finit de décrépitude - عالم ينتهي إلى التداعي"، "le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la Beauté - الرأس الثملة للحظة بانتظار غامض، مسكون بالإيقاع، وفي نسيان الوجود في حقبة تُبقي على الجَمال" (قارن، في "هيروديـاد" : "ليلة بيضاء من ندف الثلج والجليد الأليم" ،" هو أن تكون عذراء") - تركيب يحبذ الصياغات المجردة : "العُرى الدامي لشفتيها"، بدلاً من "شفتاها الداميتان والعاريتان"، و"في نسيان الوجود "بدلاً من : ناسين أنهم موجودون . وبجانب جُمَل ما تزال مسهبةً وخطابية، نرى صياغات شديدة الإيجاز مثل

هذا الاختصار الآسر : "الشمس الَّتي (...) تغوص في يأس صرخة" . وتظهر أيضاً بعض الكلمات مثل "عديد"، و"لا أحد"، و"بعض"، و"سدى" (وكلها من مقطع واحد، وبالتالي فهي ضد الخطابية)، ستشكل - فيما بعد - عادات حقيقية في أسلوب "مالارميه"، وأيضاً "ساذجة" بمعنى "طبيعية" [٤٦]، و"أولية" بمعنى "بدائية" [٤٧]، حيث يتكشف الميل إلى قبول النادر، مع صوابه الاشتقاقي .

وثمة نتيجة تفرض نفسها علينا : وهي أن "مالارميه" - في هذا التوقيت من عامي ١٨٦٤ - ١٨٦٥ - قد بدأ الصراع ضد الاستسهال والتدفق، والكليشيه ؛ فهو يدرك العمل الشعري باعتباره تدريباً في الصرامة والتكثيف . ولا شك أنه سيستدعي - بصدد الشعر المنظوم - الجهد المضني الَّذي كبدته له "دراسة صوت ولون الكلمات [٤٨]- المضني إلى حد اعتقاده، أحياناً، أنه "انتهى" [٤٩]، وأصبح عاجزاً عن إكمال "هيروديـاد"، وإلى حد أن الشكل الأكثر حرية من قصيدة النثر كان يبدو له- في لحظات معينة- مثل تسلية تقريباً . وصديقه "كازاليس "- الذي نشر عام ١٨٦٥ "حياة حزينة Vita Tristis "، وهي قصيدة مكتوبة نظماً ونثراً [٥٠]- ألم يحصل، نثراً، على نتائج مرضية بأكثر مِمَّا في النظم [٥١]؟ وصديقه "لوفيبور"، الَّذي أخذ يتسلى - هو أيضاً، حوالي عام ١٨٦٤ - بكتابة بضع قصائد نثر [٥٢]، ألم يشجعه على اعتبار قصيدة النثر نوعاً من صناعة "حُلى أدبية" [٥٣]، فنية ومسلية في آن، وأسهل من قصيدة النظم ؟ لكن "مالارميه" كان قد ودع - بصورة نهائية - الاستسهال في كافة المجالات . حتَّى نثره، يتكشف الآن عن رفض للُّغة المشتركة، وعن تلخيص وكثافة في التعبير [٥٤]، لا يرجعان في شيء من ذلك إلى "بودلير" . وتسبق تقنية "مالارميه" - إذا صح القول - جماليته .

(٢) تكوين المذهب الجمالي

مالارميه واللغة

لن يكون على "مالارميه" – حقاً – أن يتبرأ من السطور التي حدد فيها – إلى "كازاليس" عام ١٨٦٤ – ما هو جوهري في "شعريته" وقتئذ : **"لا تصوير الشيء، بل الأثر الذي ينتجه**[٥٥]. وسنجد نفس روح رد الفعل – أيضاً – ضد الشعر الوصفي، عام ١٨٩١، عندما سيؤكد لجول هارت أن على الشعر ألا **يسمّي**، بل أن **يوحي** بالأشياء[٥٦]. لكن هذا البحث عن الإيحاء – عام ١٨٦٤ – لم يكن ليزيد عن بحث تقني، لا يستند على صيغة جمالية واضحة . فقط في عام ١٨٦٦، سنرى "مالارميه" يتخطى هذه المرحلة الأدبية الخالصة، أو – بشكل أدق – سنراه يرتفع بالأدب إلى مستوى الميتافيزيقا، وذلك بعد خروجه من أزمة تورط فيها وجوده كله : "ها قد قضيت – لتوي – عاماً مرعباً"، على ما كتب إلى صديقه "كازاليس" عام ١٨٦٧ .

ودون الخوض في تفاصيل هذه الأزمة، التي – بعد أن واجه "مالارميه" خلالها العدم – توصل أخيراً إلى مفهوم عن "الجميل" سيؤسس عليه إنتاجه[٥٧]، أريد التأكيد على الطريقة الحميمة التي تمتزج بها الميتافيزيقا بالجمالي لدى "مالارميه" . ولأن "مالارميه" -- مثل بطله "إيجيتور" -- فريسة "مرض المثالية"، ومثله "يعتقد في وجود مطلق وحيد"[٥٨] – فسرعان ما وجد نفسه وقد بلغ العدم: إذ إن المطلق هو – بالتحديد – ما لا وجود له، مادام لا يستطيع التحقق دون وجود مدنس بالصفاء والنسبية. ونجد هذا التعريف – حرفياً – لدى "هجيل": "المطلق هو اللاوجود"[٥٩]– ونعلم الآن، بفضل مراسلات "مالارميه" والدراسات الحديثة[٦٠]، أن "مالارميه" – بفضل صديقه "لوفيبور" بلاشك – كان، خلال الفترة الّتي يتداول فيها "مع المطلق، والوجود والعدم"[٦١]، قد ارتبط بهيجل بمثابرة، نشعر معها بتأثيره حتّى في مفرداته، وصياغة دعاباته[٦٢]. لكن هذا الاكتشاف للعدم لم يكن ذا طابع فلسفي وكتبي، بالنسبة لمالارميه، إنه – على نحو خاص – تجربة معاشة برعب، نوع من الغوص في الفراغ : وسيتحدث – فيما بعد – عن هذا "الانحدار الطويل إلى العدم"[٦٣]، مثل احتضار روحي حقيقي .

والواقع أن "مالارميه" يجد نفسه عرضة لليأس عندما يتحقق من ألا وجود سوى للعالم المادي الّذي يثير فيه الفزع ("نحن لسنا سوى أشكال بلا جدوى للمادة"، هكذا كتب إلى "كازاليس")[٦٤]، وأنه لا يستطيع أن يبلغ عالم "المطلق"، الّذي - في تعريفه - بلا وجود، فلا يتبقى له سوى التغني - "كيائس" - بالحلم الذي يعلم أنه "غير موجود".

ورغم هذا، فإن هذا اليائس سيجد الخلاص بعد أسابيع من التأمل الأليم، لم يكف خلالها مع ذلك عن عمله الشعري "الضاري في هيروديـاد"[٦٥]. وسيجده في "الجمـال" . وسيكتب إلى "كازاليس"، في يوليو ١٨٦٦ :

> سأقول لك أنني موجود منذ شهر في أكثر مبردات علم الجمال صفاء- وأنني بعد أن وجدت "العدم"، وجدت "الجمال"- وأنك لا تستطيع أن تتخيل في أية مرتفعات جلية أغامر .

تصريح سوف يستكمله هذا التأكيد الحاسم، في مايو ١٨٦٧ :

> لا يوجد سوى **الجمال**، - وليس له سوى التعبير الأكمل : الشعر[٦٦].

كيف استطاع "مالارميه" - إذن - الانتقال من هذا العدم اليائس إلى إيمان سيكون، من الآن فصاعداً، المرشد والعزاء لكل وجود[٦٧]؟ يبدو أن الارتباط بهيجل - على وجه التحديد[٦٨]- هو الذي كشف كيفية التغلب على هذا التناقض بين عالم المادة وعالم المثال . لقد أوضح "هيجل" لمالارميه - كما يقول "ج . ميشو" - أن "العدم ليس نهاية، لكنه نقطة انطلاق "[٦٩]، وأن "اللاوجود" ليس سوى الحالة السلبية، مثل عكس الوجود : "الوجود الخالص والعدم الخالص هما - إذن - نفس الشيء"، وأن "الحقيقة ليست الوجود، ولا العدم، بل حقيقة أن الوجود لا يزول، بل إنه دخل العدم، ودخل العدم في الوجود "[٧٠]. هكذا يتم تصالح وتجاوز العالمين - عبر التركيب الجدلي (الصيرورة الهيجلية) -- عالم الوجود / المادة، وعالم المطلق / العدم. لكن هذا التركيب سيتحقق - بالنسبة لمالارميه - عبر الإبداع الفني : وسيقوده المنهج الجدلي لهيجل إلى مذهب الانتقالة، المفتاح الأساسي لجمالياته :

"**الانتقالة الإلهية**، التي يوجد الإنسان من أجل اكتمالها، تتجه من **الواقع نحو المثال**"، على ما سيكتب "مالارميه"[٧١]. وها هي الأزمنه الثلاثة لهذه الانتقالة : الشيء، أو الحدث الحقيقي، الموجود في زمن أولي، يجد نفسه منفياً بعدئذ، منعدماً بفعل لعبة الكلام كوجود مادي، ثم يُعاد خلقه (في تركيبة من هذا الـ"وجود" و"عدمه") باعتباره "مفهوماً خالصاً" :

> ما جدوى روعة نقل واقعة طبيعية في أفولها المتذبذب تقريباً طبقاً للعبة الكلام، إن لم يكن من أجل أن يصدر عنها، دون انزعاج من استعادة قريبة أو ملموسة - مفهوم خالص .

ذلك ما سيقوله "مالارميه" (٧٢). وبذلك، تسمح لنا النقلة الشعرية بأن نذهب إلى ماوراء ما هو كائن، لتحررنا من العالم المادي، من الملل إزاء الأشياء التي تأسست بصورة راسخة وغالبة(٧٣)، وتقدم لنا فكرة الأشياء بدلاً من حقيقتها الطاغية : "وتنبثق موسيقياً كفكرة عذبة، غافلة عن كل باقات الورد "(٧٤). فالشاعر لا "يعبر" عن الأشياء ("فالكلام لا علاقه له بالأشياء إلاَّ من الناحية التجارية") (٧٥)- لكنه، على النقيض، وعبر إبداع سلبي، إذا صح القول، يلغيها من واقعها المحسوس، كي لا يحتفظ منها إلا بالجوهري :

> يستدعي معه الشيء، في ظل جلي، من خلال كلمات إيحائية غير مباشرة أبداً، مقتصراً على صمت متكافئ، يقتضي محاولة قريبة من الإبداع(٧٦).

ومن هذا المنطلق، يصبح "الأدب" مثل عرض للعالم في المطلق : فيما وراء الوجود غير الصافي للأشياء، يكتشف (الأدب) نظام علاقاتها. ومن هنا، فبينما يظل الباقي كله – رغم ذلك – احتمالاً وخاضعاً للصدفة، يسمو الأدب على صعيد الضروري والكوني:

> لقد أدركت، بفضل حساسية عالية، العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الشعر والكون، وبدأت، من أجل أن تصبح علاقةً صافية، مشروع إخراجها من الحلم والصدفة وتقريبها من مفهوم الكون(٧٧).

ذلك ما يكتبه "مالارميه" إلى "فييه دي ليل – آدام" في سبتمبر ١٨٦٦، في خطاب عثر عليه مؤخراً : وسندرك بشكل أفضل، ونحن نقرأ هذه السطور لماذا أراد "مالارميه" – عندما استشف "البنية المنطقية للكون" (٧٨)، ومن أجل العثور بشكل أفضل في شعره على هذه البنية المنطقية، وهذه العلاقات الجوهرية – أراد أن يتخلى عن "الأنا" الفردية (التي تخصه)، ليصبح" مبنيًّا للمجهول" (٧٩)، ألاَّ يكون سوى "قابلية على العالم الروحى أن يرى فيها نفسه ويطورها " عبر ما كانه هو (٧٩). هنا أيضاً نجد ما يسميه "شيرر "بـ" المعطى الجوهري الهيجلي"، أي معرفة "الإنسان وقد كف عن الحياة كإنسان فردي كي يشعر بالعالم وهو يعيش فيه" (٨٠). لكن "مالارميه" يضع نفسه على الصعيد الأدبي البحت، ويقترح على نفسه، ترك العالم يعيد تكوين نفسه في إنتاجه – ذلك النتاج الذي يكمن طموحه الأعلى غير القابل للتحقق- دون شك – في "التفسير الأورفي للأرض" (٨١).

المؤلف الكبير

"شاعراً أكثر من هيجل، وفيلسوفاً أكثر من الشعراء السابقين، استخلص "مالارميه" نتيجة شعرية من المقدمات المجردة للمثالية الهيجلية"، على ما كتب" ل .ج . أوستين "مؤكداً على الأصالة

المزدوجة لمالارميه [٨٢]. الإنسان الذي يصل فيه الكون إلى أقصى درجات الوعي، والإنسان الوحيد القادر على التعبير عن هذا الوعي هو الشاعر : من هنا، يكمن هذا التصريح (رغم مظهره المتناقض) :

كل شيء، في العالم، موجود كي يئول إلى كتاب [٨٣].

هذا الكتاب سيكون "الكتاب"، الَّذي تنحو إليه – في حيرة – كل المؤلفات الأدبية الجديرة بهذا الاسم [٨٤]، "مؤلَّف" كلي ومطلق، يفسر ويبرر العالم، "ترتيل، وانسجام وبهجة للعلاقات بين كل الموجودات" [٨٥]، أفيمكن أن يكون شيئاً آخر سوى حلم ؟ ويعترف "مالارميه" – في نهاية حياته – أنه "لا تكفي حياة واحدة" [٨٦]من أجل الكتابة، وسينحصر طموحه في "كشف مقطع تنفيذي منه" . ويمكننا أن نعتقد – مع "فاليري" – أن ذلك "كان – من حيث تعريفه – غير قابل للتحقق" [٨٧]، وأن كلمة "فشل" – بالتالي – المستخدمة كثيراً إزاء العمل المكتوب بالفعل، لا معنى لها على الإطلاق .

لكن "مالارميه" عندما بدأ لأول مرة" المؤلَّف الكبير" [٨٨] – عام ١٨٦٦ – لم يكن لديه شك في أنه سينجزه بكامله : "أتوقع أنني محتاج إلى عشرين عاماً للكتب الخمسة التي ستكون العمل"، على ما كتب إلى صديقه" أوبانيل" في ٢٨ يوليو، بالتحديد في الفترة الَّتي توصل فيها إلى يقين راسخ وإلى إدراك "العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الشعر والكون". ويشرح لأوبانيل، الَّذي كان قد طلب منه في خطاب سابق بعض التوضيحات لتعبيرات غامضة إلى حد ما :

> أردت أن أقول لك ببساطة أنني أرسيت لتوي خطة مؤلفي بكامله، بعد أن عثرت على مفتاح نفسي – مفتاح أساسي أو مركزي، إن أردت، كي لا تختلط الاستعارات – مركز نفسي، حيث أعكف كعنكبوت مقدس على الخطوط الرئيسية التي خرجت لتوها من عقلي، والتي سأنسج بمساعدتها في نقاط الالتقاء دانتيلا رائعة، أتخيلها، وهي موجودة في قلب **الجمال**.. [٨٩]

ويبدو – رغم هذا – أن فكر "مالارميه" قد تحدد، أيضا، خلال الشهور التالية، التي قادته إلى إدراك شعره بوضوح أكبر، باعتباره إعادة بناء للعالم . وفي ٢٤ سبتمبر، يحدث "فييه دي ليل–آدام" لا عن خمسة كتب، بل عن اثنين" جديدين وخالدين في آن، أحدهما مطلق، **جمال**، والثاني شخصي، **الرمز الباذخ للعدم**" [٩٠]، وفي مايو ١٨٦٧، وبعد أن يحكي لكازاليس الجهد الشاق الَّذي يبذله ليترك الكون – إذا صح التعبير – كي يعاد تشكيله في داخله، يقدم له إشارات أكثر دقة وأكثر تحديداً :

هش مثلما مظهري الأرضي، لا يمكنني أن أتعرض إلا للتطورات الضرورية بشكل مطلق، من أجل أن يجد الكون نفسه هويته في . وهكذا، أجيء في لحظة تركيب، لحظة تحديد المؤلِّف الَّذي سيكون صورة هذا التطور . إنها ثلاث قصائد منظومة، تمثل "هيروديـاد" افتتاحيتها، لكنها ذات صفاء لم يصل إليه إنسان وربما لن يصل إليه أبدا، إذ يبدو لي أنني لم أكن سوى وهم ما، وأن الآلة الإنسانية ليست متقنة تماماً إلى حد التوصل إلى نتائج كهذه . وأربع قصائد نثر، حول المفهوم الفكري للعدم .

ويضيف : "أحتاج إلى عشرة أعوام : هل سأحصل عليها ؟" [٩١].

وكما نرى، يتقبل "مالارميه" إدراج قصيدة النثر في المؤلف، بنفس طريقة قصيدة النظم، بأن تكون - إذا صح القول - نظيراً لها . هل فكر في هذه الفترة في "إيجيتور" ؟ (نعلم ما أورده الدكتور "بينيو" ـ طبقاً لـ "دي ليل" - من أن "مالارميه" سيميز فيما بعد - في "إيجيتور" _ أربع مقطوعات) . وعلى أية حال، فإن هذه الغبطة الإبداعية - الَّتي نراها تتبدى أيضا في خطاب كتبه، بعد ثلاثة أيام إلى "لوفيبور" [٩٢] - لن تدوم طويلاً : فسرعان ما يجد "مالارميه" نفسه أسيراً للهلع، وكأنما قد شلَّه سمو هذا العمل "الصافي" الَّذي حلم به . يكتب إلى "كوبيه"، في أبريل ١٨٦٨ : "بعد أن توصلت إلى الرؤية الرهيبة لمؤلَّف صاف، فقدت تقريباً منطق ومعنى الكلمات الأكثر ألفة" [٩٣]. وأحيانا ما ينقاد إلى كتابة قصائد "بها مسحة فحسب من المطلق"[٩٤]، فيسلم "كازاليس" السوناتا الشهيرة (المقفاة) بـ yx، مؤكداً أن الأمر لا يتعلق - بأية حال - بـ"مقطع" من "المؤلَّف "البالغ" الإعداد والتراتب"، بحيث لا يمكن "حذف أي شيء منه" [٩٥]. وفي النهاية، وبعد أزمة أوشك عقله خلالها - وقد "غزاه الحلم" [٩٦]- على التلاشي، ها هو يقوم بالمشروع من أجل أن تعيد كينونته تكوينها ببطء، و"ليعاود عيش حياة الإنسانية منذ طفولتها " خلال بضعة أعوام، وكي يربط سنوات الدرس هذه بـ "هدف عملي" : يتعلق الأمر بالدراسات اللغوية الَّتي ظهرت أول إشارة لها في خطاب فبراير ١٨٦٩، تحت اسم "مصريات" [٩٧]. "ربما بعد الليل الَّذي عرفه، وكي يحدد الطريق الجديد ببعض المنارات الواضحة، فإنه يفكر الآن في القيام بدراسات مرتبة، وتدريجية، في التدريب على أفعال بسيطة"، كما يكتب البروفيسور "موندور" - عن صواب بالغ - بشأن هذه الدراسات التي ستتخذ، لوهلة ما في ذهن "مالارميه"، مظهر رسالة دكتوراه . وينبغي أن نضيف أن "مالارميه" - وهو يعكف على هذه الدراسات اللغوية - يبعد مؤلَّفه عن ذهنه : ففي معرض حديثه إلى "لوفيبور" عن هذه الأبحاث التي ستستغرق منه "خمسة أعوام"، يضيف :

وبجانب كل هذا، ينبني ببطء مؤلَّف قلبي وعزلتي، الذي ألمح بنيته : والحق يقال أن العمل الآخر، المتوازي، ليس - هو أيضاً - إلا الأساس العلمي [٩٩].

فالشاعر لا يملك - فعلا - سوى وسيلة واحدة ليصبح "من يعيد تشكيل الكون" [١٠٠]: إنها التأثير على عالم اللغة، ولهذا، ينبغي أولاً دراسة دور اللغة وإمكانياتها . فالتأمل والدراسة العميقة لطاقات اللغة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً - لدى "مالارميه" - بإعداد مؤلَّف "مطلق"، هو تفسير وإعادة خلق للعالم في آن . وليس من المبالغة أن نقول أن "مالارميه" يسعى إلى بناء **ميتافيزيقا حقيقية للغة** .

مالارميه واللغة

ولا شك أن "مالارميه" كان مدفوعاً بمتطلبات مهنته - في نفس وقت شواغله الجمالية والفلسفية - إلى دراسة الكلمات، عن كثب شديد، ودراسة بنيتها، والعلاقات بين صوتها ومعناها[١٠١]. وقصيدة النثر العجيبة "شيطان التماثل"، التي أرسلها إلى "فييه" في سبتمبر ١٨٦٧، تشير إلى هذا "الجهد اللغوي الشاق"، الذي بسببه - كما يقول "مالارميه" - "ينتحب يومياً خشية أن يقطع عني موهبتي الشعرية النبيلة" [١٠٢]. وأياً ما كان ما يعتقده "موكلير" و "ج . دلفيل"[١٠٣]، فلا يمكن للأمر أن يتعلق إلا بمهمة أستاذ مهموم بشكل ونبر الكلمات الإنجليزية، مادام "مالارميه" لم يفكر - إلا في حوالي عام ١٨٦٨ - في القيام بدراسات في اللغويات العامة (ومن ناحية أخرى، فإن عبارة "ينتحب من أن يقطع عني" واضحة للغاية ..) . وبالمقابل، تأتي لنا هذه القصيدة بتصوير غريب وشعري لهذه الفكرة القائلة بأن الجملة يمكنها ألا تكتفي بأن تعني، بل تشرع في الحياة "بشخصيتها" [١٠٤]، كي تثري حلم اليقظة الداخلي، وتأتي لنا بهواجس داخلية تستعصي على التفسير . ولا شك أن تأثير "إدجار آلان بو" و"ملاك الغرابة" يتداخلان في تكوين هذه القصيدة، ويمكننا الاعتقاد أيضاً بأن السيرياليين سيرون فيها تجلياً ظافراً لـ "الصدفة الموضوعية"[١٠٥]. لكن من المفيد على نحو خاص أن نرى فيها "مالارميه" هذه الفترة، وهو يقيم تماثلات بين عالم الكلمات وعالم الخيال وعالم الحقائق، ويستخدم هذه التجاوبات بواسطة ما سيسميه ناقد - بطريقة سيئة النية، وإن تكن ليست مغلوطة إلى حد بعيد - بـ "هذيان النحوي"[١٠٦].

لكن "مالارميه" لم يفكر - إلا في شتاء ١٨٦٩/١٨٧٠، كما رأينا - في القيام بدراسات لغوية متعمقة [١٠٧] (هو مشروع سرعان ما سيجهض)، ويخطط لأطروحة حول اللغة . وإلى هذه الفترة- بالتحديد - يرجع تاريخ ملاحظات "مالارميه" من أجل إعداد "علم اللغة" [١٠٨]، الَّتي تعكس - كما أوضح "ج . ديفيز" [١٠٩]- شواغله الهيجلية. وتستحق هذه الملاحظات الانتباه، فكل الفلسفة المالارمية عن اللغة ملخصة فيها (في شكل مجرد بلاشك وصعب)، ولن تتغير هذه

الفلسفة أبداً حتّى موت الشاعر. فـ "مقدمة" **دراسة الكلمة** لـ "غيل" - على سبيل المثال - لن تقوم إلا باستعادة نفس الأفكار، في شكل أكثر سهولة . فمالارميه - الذي تبنى الجدل الهيجلي ومنهج التوفيق بين الأضداد - يرى، في اللغة، التركيب والتوفيق بين هذه المصطلحات المتناقضة، التي هي الكلمة - كمبدأ أساسي ومطلق - والمادة، والوجود العارض : اللغة هي "صيرورة" الكلمة في دخولها الوجود، أو كما يقول "مالارميه" :

> اللغة هي تطوير الكلمة، وفكرتها، في الوجود، والزمن الذي أصبح نمطاً لها : وذلك عبر مراحل الفكرة والزمن في الوجود، أي طبقاً للحياة والفكر [١١٠].

ومن هنا، يكمن "مظهرا اللغة، الكلام والكتابة"، والأول أكثر مادية ويخلق "تماثلات للأشياء عبر تماثلات الأصوات"، فيما الثانية أكثر روحانية، وتحدد "شارات الفكرة"، بحيث "تنجزها في الراهن (عبر القراءة)"، وتثبتها بطريقة تسمح - ذات يوم - بأن "تظهر **الكلمة** خلف أسلوبها اللغوي، وقد أصبحت - بالنسبة للفيزياء وعلم النفس - مثل مبدأ، مستخلص، وملائم **للزمن والفكرة**" [١١١]. فعلى الكتابة - إذن - تقع مهمة إظهار الفكرة، واستدعاء **الكلمة** بوسائل اللغة، وبأن تعكس بها الفكر .

وندرك - منذ ذلك الحين - أن على **علم اللغة** أن يتخذ "موضوعا له : المادة والفكر" [١١٢]، وأن "يفسر اللغة المستخدمة في علاقتها بالفكر" [١١٣]: وقد اقترح "مالارميه" أن يدرس - من ناحية - "عبر التحليل النفسي، ماهية الإنسان بالنسبة لأشياء الفكر والمادة"، و - من ناحية أخرى- "ماهية الفكر بالنسبة لتعبيره المزدوج عن المادة والإنسانية، وكيف يمكن لعالمنا أن يرتبط مرة أخرى بالمطلق". وتكشف لنا هذه الكلمة الأخيرة أن "مالارميه" (الذي كان وقتئذ يكتب مسودات "إيجيتور") لم يكف عن مطاردة المطلق، والسعي إلى "العبور من خلال المرآة" [١١٤]، التي تفصل بين عالم الوقائع وعالم الماهيات .

وانطلاقاً من تأملات عام ١٨٦٩ هذه، توصل "مالارميه" - فيما يبدو- إلى إدراك اللغة كأداة "انتقال "توفق بين "المطلق" و"المادة" : فمن أصلها، وحتى قبل أن تصبح أدبية، تسمح اللغة فعلاً للفكرة وللكلمة بالتجسيد من خلال أداة الكلام (لتعبر بذلك من المطلق إلى الموجود) في نفس الوقت الذي تعبر الأشياء المادية الّتي تشير إليها على العكس، وقد تحررت من ثقلها ومن مادتها، من الوجود إلى المطلق، من خلال أداة التجريد : إنها - كي نستعيد تعبير "مالارميه" - فكرة **الزهرة** الّتي تظهر بدلاً من كل الأزهار العينية، الورد أو الزنبق :

> أقول : زهرة ! و - خارج النسيان حيث يقصى صوتي كل تحديد، كشيء آخر غير كؤوس "الزهرة" المعرفة، تنهض - موسيقيا - كفكرة عذبة، غافلة عن كل الباقات... [١١٥]

ورغم هذا، فطاقة اللغة ليست محصورة، وبشكل خاص عندما نضع في اعتبارنا اللغة الشعرية، فهذه اللغة الشعرية لا تكتفي بإلغاء الشيء الحقيقي لتحل محله فكرتها الخالصة - فهي لن تتميز، في هذه الحالة، عن اللغة الفلسفية أو العلمية (١١٦) - لكنها توحي بوجوده المثالي (كـ"فكرة عذبة") : فالكلمة - بقدرتها الإيحائية، وإصاتاتها، وبالقيمة الرمزية للحروف التي تشكلها - تصبح نوعاً من الهيروغليفية الصوتية، القادرة على استدعاء الواقع، وإعادة خلقه - إذا شئنا - بطريقة يمكن أن نسميها موسيقية ("على نحو موسيقي"، كما يقول "مالارميه" بالفعل) (١١٧).

يتعلق الأمر - إذن - **باستدعاء** الأشياء، بأن نجعل حضورها المثالي "ينتصب" أمامنا : "شعوذة إيحائية" كما يقول "بودلير" . ويفكر "مالارميه" أساساً في اللغة الشعرية، "العلم والأنشودة" (١١٨)، في عمله "مقدمة"، لكن الدور الذي يلقى - هنا - على عاتق الشعر هو عودة إلى الوظيفة البدائية للغة، كأداة للاستدعاء والسحر . وعلى الشاعر أن يعاود العثور على الطاقات المقدسة للكلمة، والوظيفة التعويذية للكلمات . ويبدو حقاً أن "مالارميه" - المشغول، هنا، باللغات البدائية وبدراسة أصول اللغة (١١٩) - قد تأثر بشدة بنظريات "القبلانية" الَّتي نراه يهتم بها منذ عام ١٨٦٦(١٢٠) - "القبلانية" الَّتي من أجلها " وبالاثنين وعشرين حرفاً، وبإعطائهم شكلاً وهيئة، وبخلطهم وتركيبهم بطرق متنوعة، صنع الله روح ما له شكل وكل ما سيكون كذلك"(١٢١). وبالنسبة لمالارميه - كما بالنسبة لكل العبرانيين القدامى - فإن حروف الهجاء هي الوسيط بين العالم الروحي والعالم الفيزيقي، وهو يحلم بعالم للكلام، حيث الحروف وتوافقاتها المتنوعة في كلمات وجمل وأبيات "نظام محكم مثل فلك روحي" (١٢٢) - يعيد إنتاج البنية الأساسية للكون .

وببلوغ هذه النقطة، فإن "مالارميه" - الذي فكر عام ١٨٦٩ في الوصول، خلال مؤلَّفه، "بحث في اللغة" ،"من "الجملة" إلى "الحرف" عبر الكلمة، باستخدام العلامة أو الكتابة، التي تربط الكلمة بمعناها "(١٢٣) - قد وجد نفسه منقاداً إلى التأمل في "أحد الأسرار المقدسة أو الخطرة للغة": هي مسألة رمزية الحروف، والرابط الضروري لا العرضي الذي يعيد التواصل بين عناصر الكون و"الكلام المشحون بالتعبير عنها" (١٢٥). فهل توجد أسماء طبيعية للأشياء تجعلنا نشهد استعادة لـ" اللغة البدائية" الَّتي يتحدث بها البشر ؟ فبعد "فابردوليفيه" (١٢٦)، بفترة طويلة، تناول "مالارميه" هذا الموضوع في مؤلفه حول "الكلمات الإنجليزية" بخصوص الجناس :

> جهد عظيم مماثل لـ "الخيال" الراغب، لا في إرضاء نفسه فحسب بالرمز الباهر في مشاهد العالم، بل أيضاً بأن يعقد رابطاً بين هؤلاء والكلمة المشحونة بالتعبير عنهم، ليلامس أحد الأسرار المقدسة والخطرة للغة، التي سيكون من الحكمة التمعن في اليوم الذي سيكون للعلوم فيه - وقد امتلكت الرصيد الكبير من المصطلحات المنطوقة أبدا على الأرض - أن تكتب تاريخ حروف الأبجدية عبر كل العصور، وماذا كانت دلالتها

> المطلقة تقريبا، المتنبأ بها أحياناً، والمجهولة أحياناً أخرى من قبل البشر، خالقي الكلمات.... (١٢٧)

وكما يلاحظ "ديلفيل"، فإننا نجد "صعوبة في تصديق أن مالارميه كان يجهل "كراتيل Cratyle*"، حيث يعترف " أفلاطون" بجانب من الحقيقة في أطروحة "كراتيل" التي توجد وفقا لها "أسماء طبيعية للأشياء"، لكنه يقر أيضاً مع "هيرموجين" أن جانباً من الخطأ والعرف يدخل اللغة، وذلك بعد أن درس لا الأسماء فحسب، بل أيضاً عناصرها التكوينية، أي الحروف، فينسب إليها أحياناً قيمة المحاكاة (مثل حرف R الراء ، الذي يعبر عن الحركة، لأن اللسان يتحرك للنطق به)، وأحياناً أخرى قيمة رمزية خالصة (مثلما لحرف A الألف، المكلف بالتعبير عن القامة) (١٢٨) . ويسعى "مالارميه" – وقد اندفع بعيداً في هذا الاتجاه– إلى تحديد "الدلالة المطلقة" لكل حرف، ليرى في حرف R مثلا "الإعلاء، والهدف المدرك، حتى لو كان الاغتصاب هو الثمن، والامتلاء"(١٢٩)، وفي حرف B المعاني "المتنوعة والمرتبطة خفية– رغم هذا – بالإنتاج والولادة، بالخصب والاتساع، بالانتفاخ والتقوس والتباهي، ثم بالكتلة والاحتدام، وأحيانا بالطيبة والمباركة(...)، وهي دلالات متضمنة – إلى هذا الحد أو ذاك – بفعل الحرف الشفاهي الأولي"(١٣٠) .

ومع ذلك، فمالارميه لا ينخدع : فهذه النظرية الَّتي لا يطبقها – فضلا عن ذلك – إلا على حروف الاستهلال الساكنة (حيث "تكمن حقا الدلالة") (١٣١)، إذا ما طبقت على لغة أخرى غير الإنجليزية، فستعطي نتائج مختلفة . ومن لا يعرفون سوى لغة واحدة، يمكنهم وحدهم تصور" أن شيئاً منطوقاً بالطريقة الوحيدة الَّتي يعرفونها، إنّما يُسمِّي نفسه، وينبثق بنفسه، على نحو طبيعي" (١٣٢) . هذه اللغة المثالية، التي يتحقق فيها التوافق الكامل بين **الصوت والمعنى**، تلك اللغة الضرورية التي لا يمكن فيها تغيير أي حرف، لا وجود لها على الأرض، حيث تنوع اللسانيات" يمنع أي شخص من نطق الكلمات التي – إذا ما وجدت بضربة فريدة – هي نفسها الحقيقة بشكل مادي" (١٣٣). ويعبر "مالارميه" عن أسفه لغياب هذه اللغة الجوهرية (التي لم توجد بلاشك، أبدًا حتى فيما قبل بابل) :

> ويأسف وعيي على عجز الخطاب عن التعبير عن الأشياء بلمسات تستجيب له فيها عبر التنغيمات والهيئة، الموجودة في أداة الصوت الخاصة باللغات، وأحيانا بلغة واحدة . فبجوار "**ظل** ombre "داكن، لا تعتم "**الظلمات** ombres "إلا قليلا، ويا لها من خيبة أمل إزاء الانحراف الَّذي يمنح "نهار jour "مثلما يمنح "ليل nuit " – على النقيض – جرسا مظلما هنا ومضيئا هناك (١٣٤) .

ورغم هذا، فإن لغة مطلقة لا تترك أي موضع للصدفة، لن تترك أيضا أي موضع للأدب. ويضيف

---

*"**كراتيل أو عن عدالة الأسماء**" : إحدى محاورات أفلاطون، الَّتي ينتقد فيها– على التوالي – نظرية الطابع العرفي للغة، التي أيدها "هيرموجين"، ثم أطروحة "كراتيل" حول التسمية الطبيعية.

"مالارميه" أن "علينا أن **نعلم فحسب أن الشعر ما كان سيوجد** : فهو الذي يكافئ عيب اللغات (على المستوى الفلسفي) كاستكمال أعلى" . وعلى الشاعر - بالتالي - أن يتدخل لإلغاء الصدفة الباقية في الكلمات، كي ينزع اللغة من الاحتمالات العرضية، ويعيدها إلى الأبدي، إلى الفكرة فنحن نعبر -كي نستخدم تمييز "مالارميه"- من **الكلام** الَّذي يخلق "تماثلات الأشياء بفعل تماثلات الأصوات" (١٣٥)، إلى **الكتابة** الَّتي يجب أن تطبع "إيماءات **الفكرة**"، وتظهر الكلمة خلف الأدوات الناقصة **للغة** . وفي مواجهة اللغة الشائعة، "الفظة والمباشرة"، على اللغة الشعرية، "الجوهرية" (١٣٦) وحدها، أن

تمنح معنًى أكثر صفاءً لكلمات القبيلة،

وأن تنظم عالم الكلمات طبقا لقوانين الروح، وتصل إلى **مطلق الكلمة**.

اللغة الشعرية

والكلمة، بالفعل، ولا سيما في الأدب، لا توجد في ذاتها وبذاتها : فهي تنتظم في كتلة الجملة، وتتلون بانعكاسات الكلمات المجاورة، والصورة مستمدة من "مالارميه" نفسه : "تشتعل" الكلمات "من الإنعكاسات المتبادلة، مثل خيط مضمر من النار على الأحجار الكريمة" (١٣٧) . وكي نستعيد الأمثلة التي اختارها الشاعر، فسنلاحظ إلى أي مدى تكفهر كلمة " nuit ليل" بالإصاتات الخفيضة والمفتوحة للكلمات المجاورة في بيت "راسين" :

c'était pendant l'horreur d'une profonde nuit

كان هذا خلال هول ليلة ليلاء

وإلى أي حد - على العكس - يتم تخفيف كلمة" jour نهار"، وتصفيتها من خلال تقارب الإصاتات المضيئة وتتالي الكلمات ذات المقطع الواحد، في البيت الآخر لراسين، الذي يذكره "تيبوديه"

le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur

ليس النهار أكثر صفاء من أعماق قلبي (١٣٨) .

و"مالارميه" نفسه - في "افتتاحية قديمة لهيروديا"، التي كلفته كثيراً من الجهد الشاق (١٣٩) - "يعتم" كلمة **ظلمات** عندما يتحدث عن "ظلمات سوداء"، بعد أن ينزع عن كلمة **ظل** كثافتها، بأن يتحدث عن "**ظل سحري**" .

ولا يتعلق الأمر فحسب - كما نرى - بتوافقات صوتية، بل - أساسا - بإيحاءات تترابط أو تتطابق . ومنذ عام ١٨٦٦، وبعد لوم "مالارميه" لكوبيه على استخدام الكلمات كأحجار كريمة تستمد بريقها من نفسها، ومن نفسها فقط، يكتب إليه :

> ما علينا أن نستهدفه – بالأساس – في القصيدة هو : أن الكلمات المكتفية بذاتها – دون تأثير من خارجها – تنعكس الواحدة على الأخرى، إلى حد أن تبدو كأنها لم تعد تملك لونها الخاص، بل لا تكون سوى جسور في سلم موسيقي، ودون أن تكون ثمة مسافة بينها، ورغم أنها تتماس بروعة، فإنني أعتقد أن كلماتك تعيش أحياناً حياتها الخاصة بإفراط ما، مثل جواهر موزاييك الحلى... (١٤٠)

على الكلمات الشعرية – إذن – أن تُستخدم مثل "نسب الأضواء والظلال" في لوحة ما، والعلامات في مقطوعة موسيقية، كي تخلق انسجاماً معيناً ولعبة علاقات . ومن هنا، تكمن جملة "مالارميه" في نفس الخطاب : "لا تقيم الصدفة بيتاً من الشعر، إنه الشئ العظيم" . وتجسد جملة عام ١٨٦٦ هذه التصريح الشهير لعام ١٨٨٥ :

> بيت الشعر الذي يتألف من عدة كلمات يعيد صياغة كلمة كلية، جديدة، غريبة على اللغة مثل تعويذة، محققةً هذه العزلة للكلام : فهي تلغى، بجرة قلم سامية، الصدفة الّتي تسكن الكلمات رغم حيل تنشيطها المتناوبة في المعنى والإصاتة، التي تسبب لك هذه المفاجأة في ألا تكون قد سمعت أبدا بمثل هذا المقطع العادي في الصياغة، في ذات الوقت الذي تسبح أصداء الشئ المسمَّى في أجواء جديدة (١٤١) .

استمرارية تفكير رائعة : فمنذ ١٨٦٦، قدم الشاعر – ذو الأربعة وعشرين عاما – إلى الشعر مبرره الميتافيزيقي، وإلى الشاعر التقنية التي لابد أن تسمح له بهزيمة "الصدفة" . وبعد عشرين عاما، لن يضيع أية فرصة للتأكيد على المبدأ الروحي للشعر، الذي "يجتذب بقدر ما يطلق من أجل تفتحه (اللحظة التي يلمعون فيها ويموتون في زهرة خاطفة على شفافية ما مثل الأثير) عناصر الجمال الألف المدفوعة إلى المبادرة والانتظام في قيمتهم الجوهرية" (١٤٢) . فليس للشعر أن يعيد إنتاج أو "وصف" الواقع، وهو ليس قالبا لـ "أي شئ موجود" (١٤٣)، لكنه يؤسس لعبة بارعة للعلاقات والانعكاسات والومضات الكامنة، التي ينبثق منها واقع جديد وجوهري . "الأشياء موجودة، فليس علينا أن نخلقها، كما قال "مالارميه" إلى "جول هوريه"، ليس علينا سوى إدراك العلاقات بينها، وخيوط هذه العلاقات هي التي تشكل الأبيات والأوركسترا" (١٤٣) .

وبوصولنا إلى هذه النقطة، نرى إلى أي حد يترابط كل شئ في جماليات "مالارميه" : فهي مرتبطة بالشواغل الميتافيزيقية للشاعر، الّذي يريد عبر الشعر الوصول إلى المطلق و– في نفيه للصدفة– بناء "الكتاب" الّذي سيكون تفسيرا وإعادة بناء للكون في آن، ليستجيب لمتطلباته إزاء

اللغة، التي ينبغي - بطاقاتها التجريدية - أن ترتقـي إلى جوهـر الأشياء، وأن تعيـد تركيـب البنيـة الروحية للكون، عبر الترتيب البارع للكلمات .

نظام متسق وتركيبي على نحو رائع ! وكما أن الحـروف هـي عنـاصر الكلمـة، فـإن الكلمـات تصبح عناصر بيت الشعر، "كلمة كلية"، لكن بيت الشعر يصبح بدوره عنصراً في القصيـدة، حيـث يجد مكانه الصحيح والضروري، "المساهم في الإيقاع الكلي" (١٤٤)، وعلـى القصـائد بدورهـا أن تجـد مكانها في الكتاب، مثلما الأبيات في القصائد :

> ينبثق ترتيب كتاب الشعر غريزيا أو في كل مكان، ويستبعد الصدفـة : وهو أيضاً ضرورة لإغفـال المؤلِّـف، والواقـع أن موضوعـاً مـا محتومـاً، إنمـا ينطوي على مثل هذا الإنسجام فيمـا بـين المقطوعـات كافـة، فيمـا يتعلـق بالمكان، في الجزء الذي يناظره (١٤٥) .

وبذلـك يستطيع "مالارميـه" - في نهايـة المطـاف - أن يـدرك الكتـاب باعتبـاره "التوسـع للحرف"(١٤٦) . ومثل هذا الكتاب، التركيبي والمنظم بصرامـة، يستطيع وحـده الادعـاء بأنـه يمثـل الكون : ومثلما في الكون، حيث كل شئ متماسك، وحيـث كـل جـزء ينتظـم في عالـم صغـير، مثلما في "الكتاب" - كصورة وإعادة خلق للعالـم - ستصبح جميع العناصر مترابطة وكاملـة رغـم هذا عضويا . من هنا، تكمن تعبـيرات "مالارميه" في حديثـه إلى "كـازاليس" عـن هـذا "المؤلِّـف" الكوني الذي كان يطمح إلى تحقيقه ذات يوم : "إن مؤلَّفي جـاهز ومـتراتب جيـدا، ويمثـل -قـدر استطاعته- الكون، الذي ما كنت لأستطيع، دون أن أفسد أحد انطباعاتي المرتبة، أن أحـذف منـه شيئا أبدا..."(١٤٧). وكتاب كهذا، "هندسي ومخطط" (١٤٨)، لن يحتـاج أبـدًا إلى قـارئ، مثلمـا لـن يحمل البصمة الشخصية للمؤلف : "لاشخصياً ونابضـاً بالحيـاة"، سـيوجد بذاتـه، في بهائـه كنجـم منفرد : وسنطبق عليه -أفضل من أي شئ آخر- ملحوظـة "مالارميـه": "بمـا أنـه لا شـخصي، لا يتطلب الكتاب -بقدر انفصالي عنه كمؤلف- اقترابا من القارئ . هكـذا، فلتعلـم أنـه يتوفـر علـى مكانة منفردة وسط اللوازم الإنسانية : ناضجا وكائنا" (١٤٩) .

لكن سيقال أن "مالارميه" إنَّما يتحـدث دائمـا عـن **الشعر المنظوم** وعـن كتـاب مـن الشعر المنظوم: فما الذي ستصبح عليه - في كل هذا - قصيدة النثر ؟ وماذا نفعل كي نمنحهـا مكانـة في هذا الكون بلا فجوات، حيث تنتظم الكلمة في بيت الشعر، وبيت الشعر في القصيـدة، والقصيـدة في الكتاب ؟ إنه لأمر واقع - رغم هذا - أن "مالارميه" سبق أن أعلن، بوضـوح، عـام ١٨٦٧، عـن نيته إدراج قصائد نثر في مؤلَّفه (١٥٠)، وفي أواخر حياته - وتلك واقعة أخرى لاجدال فيها - بحـث، بوعي شديد، عن تحقيق تركيبة من الشعر والنثر، في مؤلفه الأخير، "رمية نرد" . وهنا ثـمة مشكلة لا نستطيع التملص منها، وأحد أهداف هذا الفصل بالتحديد تكمن في توضيح المكانة التي منحهـا

"مالارميه" إلى النثر في جماليته، وكيف توصل في النهاية - عبر توفيق حقيقي بين الأضداد - إلى تركيبة "جدلية" للشعر والنثر . وعلينا أن نقر - هذه المرة - بوجود تطور، في فكر "مالارميه"، يُبقى دائماً على أسس نظريته الجمالية كاملة، إلا أنه يؤدي إلى تنوع التطبيقات . فمالارميه، فضلا عن ذلك، يظل لامباليا إزاء التجارب التي قام بها الرمزيون من حوله، وكانت مرحلته - وذلك مالا يجب أن ننساه - هي تلك الّتي "ضُرب فيها النظم في الصميم" (١٥١) . فإذا ما تتبعناه من الفترة التي بدأ فيها العكوف على مسودات "إيجيتور" - بعد أن وعى تماما ضرورات "الكتاب" - حتّى ذلك العام (١٨٩٨) الذي ظهر فيه "رمية نرد"، فسنراه يتبنى إزاء النثر ثلاثة مواقف على التوالي، تتوافق مع ثلاث تقنيات شديدة الاختلاف :

= في فترة أولى، يقبله في "المؤلَّف" لتقديم الدراما الروحية للفرد، وهو مشغول بالبنية الصوتية للجملة ،

= في فترة ثانية، يستبعد النثر من "المؤلَّف"، ليكتب مع ذلك - في شكل قصائد أو حكايات - نصوصاً ذات نثر أكثر كثافة دائما وذات تقنية - إذا صح القول - "نحوية" وذهنية،

= في فترة ثالثة - أخيرًا - يحقق تركيبة النثر والشعر، عبر محاولة طباعية جريئة، ويجد فيها - فيما يبدو - الشكل الممتاز للقصيدة الذهنية والميتافيزيقية التي كان يحلم بكتابتها، والتي يعتبر ديوان "رمية نرد" المحاولة الأولى لها .

وعند تتبعنا لقصيدة النثر المالارمية، في مختلف تجلياتها، سنرى أن الطريق الذي تم عبوره هو - في واقع الأمر - الطريق الذي يقود الشاعر إلى إبداع لغة **جوهرية**، وأن "مالارميه" لا يبعد عن نظره المثال الذي اقترحه لنفسه منذ كان عمره خمسة وعشرين عاماً، والذي سيظل يجتذب أبحاثه الشعرية وهو في سن الخامسة والستين .

(٣) "إيجيتور" و"رموز العدم الباذخة"

تقنية الإصاتات

سبق ورأينا أن "المؤلِّف" - مثلما أدركه "مالارميه" في مايو ١٨٦٧ - كان من المقرر أن يضم "ثلاث قصائد منظومة"، منها "هيروديادة" كافتتاحية، و"أربع قصائد نثر، حول المفهوم الروحي للعدم" [١٥٢] . وكان قد تحدث من قبل إلى "فيبه دي ليل آدام" عن "كتابين، جديدين وخالدين في آن"، أحدهما "**جمال**" مطلق، والآخر شخصي، "**رموز العدم الباذخة**" [١٥٣] . ويبدو أن علينا حقا أن نرى، في ذلك، المشروع الأولى لـ "إيجيتور"، حيث سيتجرع البطل - لينهي الموضوع - القارورة "التي تحتوي على مادة العدم" [١٥٤] . ويمكننا الاعتقاد بأن "مالارميه" - إذا ما كان قد انتوى، في الكتاب المنظوم، "المطلق" كله واللاشخصي، أن يلألئ **جمالاً** يمكنه أن "يجد في الكون كله مظاهره المترابطة"، كما كتب إلى "لوفيبور" [١٥٥] - فإنه، في قصائد النثر الأربع، أراد أن يقدم- بصورة مجازية - المغامرة الشخصية لروحه في مسيرتها نحو "الفكرة" الخالصة . ولا شك أن الشعر المنظوم ما كان بإمكانه أن يتحمل تأملات شديدة التجريد بالضرورة، وفي هذه الفترة، كان "مالارميه" يظن - على الأرجح - أنه لا يستطيع أن يتوافق مع موضوعات خيالية صرف أو ذهنية، وأنه لا يوجد - رغم هذا - "أي سبب للحرمان من الشعر" [١٥٦] : وسيستخدم هذه القرائن - فيما بعد ذلك بكثير - عندما سيستعيد ويزيد من ثراء موضوع "إيجيتور" في "رمية نرد"، ليبرر لنفسه عدم تبنيه النظم الكلاسيكي . إنه - إذن - يلجأ، كما سنرى، إلى نثر شديد التعقيد والإتقان، مضاعفًا المسودات الخاصة بنفس المقطوعة .

لكن ها هو "مالارميه" - بعد عدة شهور - معذب بفعل أزمة جسدية وذهنية في نفس عنف أزمة ١٨٦٦، وقد أثارتها - هذه المرة، فيما يبدو - "الرؤية المرعبة لمؤلِّف خالص" [١٥٧]، والشعور الرهيب بعجزه عن تحقيقه . وبعد "تماسكه أمام القصائد التي بدأها بيأس عقيم" [١٥٨]، يمر - كما كتب إلى "لوفيبور" عام ١٨٦٨ - "بلحظات قريبة من الجنون نحو نشوات متوازنة" [١٥٩] . وفي النهاية - في عام ١٨٦٩، وخلال أجازته في "ليك" - نراه يستأنف العمل ويعكف على "إيجيتور"،

الذي سيقول عنه لكازاليس ، في نوفمبر، أنه "حكاية، أريد أن أصعق بها الوحش القديم لـ"العجز"، وباعثها – فضلاً عن ذلك – أن أترهبن في عملي الكبير الذي سبق أن أعيدت دراسته. وإذا ما صنعتها (الحكاية) فسأشفى، similia , similibus"[١٦٠] .وهكذا، فلم يعد الأمر يتعلق الآن بقصيدة، بل بحكاية ليس مقررا أن تشكل جزءا من "المؤلَّف"، بل أن تجعل "مالارميه" قادراً على كتابتها، بأن تحرره من عجزه العصبي، "عصابية، ملل (أو مطلق !) "[١٦١]. فهل ينبغي الاعتقاد بأن الشاعر ــ الذي كان مبدأه الّذي صرح به، أنه "يجب قبل كل شيء البحث عن نقاء الأنواع" [١٦٢] – قد ارتأى، بصورة نهائية، أن العنصر السردي كان مفرط الأهمية في "إيجيتور" إلى حد أنه يمكن أن يسميه "قصيدة" ؟ وعندما نعلم أنه قد فكر أيضا في أن يمنحه شكلا دراميا [١٦٣]، نستطيع الافتراض أنه إذا ما كان قد ترك – في النهاية – مسودات "إيجيتور" تنام في أحد الأدراج، فذلك لأنه لم يتمكن من منح هذا النثر شكلا يرضيه تماما، ويتوافق مع كل مقاصده . لكننا نستطيع أيضا الاعتقاد بأن "مالارميه" لم يتخل أبدا - حقا – عن محاولته، وأن النص الذي نشره الدكتور "بونيو" يمكنه أن يكون لا حكاية غير مكتملة، بل – مثلما يقترح "ج . ديفيز" – ديواناً يضم "الحالات المختلفة الوسيطة لمؤلَّف مصمم في شكل حكاية، ودراما، وقصيدة نثر، على التوالي، وسيكون "رمية نرد" النسخة النهائية له" [١٦٤] .

وفي عام ١٨٧٠، بعد شهور من الجهد والعمل، قرأ "مالارميه" **إيجيتور** على" فييه دي ليل آدام" و "منديس"، مثيرا الذهول الإعجابي لدى الأول، والذهول الاستنكاري لدى الآخر :

> "ماذا ! " – على ما كتب" منديس" فيما بعد [١٦٥] – "أكان هذا، هذا المؤلَّف الَّذي لا يعترف به أبدا موضوعه نفسه، وهذا الأسلوب حيث كان الفن بالتأكيد جليا، لكن حيث الكلمات، وكأنها عبر نوع من المراهنة، وأأسفاه ! منتظمة، لم تكن تفيد معناها الخاص بها، الذي توصل إليه جهد طويل ومستمر في الفكر !".

خيبة أمل دالة : فمنذ هذه الفترة و"مالارميه" يبذل جهده ليخلق لنفسه – حتّى في النثر – لغةً شعرية متميزة عن اللغة الدارجة – لغة كل ما فيها رمزي، وإيحائي، وحيث لا تكمن قيمة كل كلمة في معناها الخاص بها، بل في قيمتها داخل الجملة، لتلون الكلمات الأخرى بألوان قوس قزح من نيرانها، وتتلون بها . لقد قام بالخطوة الأولى في اتجاه "المؤلَّف"، وأبدع فكرة "كاتب صعب"[١٦٦] .

اللغة الرمزية

وفيما يتعلق بالمعنى والدلالة الدقيقة لإيجيتور، الذي أجمع نقاد اليوم على أهميته [١٦٧]، فإن الاتفاق يبدو بعيدا: فهذه الدراما الميتافيزيقية (التي كانت، فيما يبدو، ستتألف من أربعة أجزاء تحت

عناوين: منتصف الليل، والسلم، ورمية نرد، والنعاس على الرماد بعد انطفاء الشمعة) [١٦٨] - هي، بالفعل، من الهرمسية * والثراء الرمزي، إلى حد أنها تحير المعلقين . إن "إيجيتور" هو الروح الإنسانية وقد بلغت نقاء المطلق : وهو - في نفس الوقت - "مالارميه" نفسه، وأفضل تعليق على القصيدة هو - بلا شك - خطاب "مالارميه" إلى "كازاليس" في عام ١٨٦٧، الذي يصف فيه هبوطه إلى العدم :

> قضيت لتوي عاما مرعبا : إن فكري قد تأمل وتوصل إلى مفهوم صاف . وكل ما تعذب به وجودي، بطريقة غير مباشرة خلال هذا الإحتضار الطويل، يستعصى على الحكى، ولكني - لحسن الحظ - ميت على أكمل وجه، والمنطقة الأكثر تلوثا حيث تستطيع روحي المخاطرة، هي الأبدية، روحي، تلك المتوحدة المألوفة بصفائها الخاص بها، الّذي لا يعتمه حتّى انعكاس الزمن [١٦٩] .

ولم يكن من الممكن - بالتأكيد - تقديم هذه الدراما الروحية إلا بطريقة رمزية، ويبدو أن "مالارميه" يطبق - هنا، في رد فعله ضد الشعر "الوصفي" - النظرية الجمالية الّتي سيصوغها عام ١٨٩١ :

> **تسمية** شيء ما هي إلغاء لثلاثة أرباع بهجة القصيدة التي كتبت لتتحقق تدريجيا، **أن توحي**، ذلك هو الحلم . إنه الاستخدام الأكمل لهذا الغموض الّذي يؤسس الرمز : الإيحاء تدريجيا بشيء ما لإظهار حالة روحية، أو - على العكس - اختيار شيء ما واستخلاص حالة روحية منه، عبر سلسلة من حل الرموز[١٧٠].

ولا شك أن الغرفة المنعزلة - حيث يرى "إيجيتور" المهدد بعذاب أن يظل أبديا" وجهه وهو يتلاشى في المرآة [١٧١] -هي الغرفة المعروفة بحروفها وسوناتاتها، الخاصة بمالارميه في "آفينيون"[١٧٢]. لكن كل هذه الأثاثات المألوفة هي أكثر من مجرد ديكور بسيط : إنها تشارك في الحدث، وتصبح شخصيات صامتة، لكنها محملة برسائل غامضة، وهي تغذي المشادة الداخلية للبطل بتوسلات وإجابات يوجهها لها العالم الخارجي : إنها تكتسب قيمة **الرموز** . والمرآة ليست مجرد مرآة بسيطة، إنها الملل الراسخ، **زمن** راسخ في **ملل** [١٧٣]، والشمعة تمثل الفكر والعلم، فالأثاث يريق على "إيجيتور" "سره الخفي، المجهول، وذاكرته، وصمته، وملكاته وانطباعاته الإنسانية" [١٧٤]. ولدينا حقا، الشعور - لدى قراءة "إيجيتور" - بأن العناصر المرئية، والملموسة، والموضوعات المجردة إنّما تظهر وتتعادل بالتبادل، كما لو أن العالم المحسوس لم يكن إلا شكلاً

---

* نسبةً إلى "هرمس"، مبدع الكيمياء السحرية، لدى اليونانيين .

آخر من العالم الروحي، حيث يتحرك البطل . وهو ما يفسر استخدام بعض التعبيرات التي –ولا شك– قد أذهلت "منديس"، والتي تضمر تعادلا ملموساً / مجردا: "الأبسطة المثقلة الآن في شكل دائم للأبد" [١٧٥]، "النجمة الصدفية لعلمهم السديمي الَّتي تمسك بها يد" (الشمعة هي المقصودة)[١٧٦]، "على التشابكات النجمية والبحرية لإحدى المصوغات كان يمكن قراءة الصدفة اللانهائية للروابط" (المقصود ساعة الحائط) [١٧٧] . وفي "هيروديادا"، أبدى "مالارميه" نزوعاً حاداً نحو المجاز المرسل، الذي – بفضله – ينحو لفظا المقارنة المجرد والملموس إلى التماثل :

في العطر المقفر لهؤلاء الملوك الغابرين ...
... أرى نفسي في طهارتي المرتجفة بنجمة [١٧٨] .

وهو يتخطى مع "إيجيتور" مستوى الإستعارة : فبين العالم المحسوس والعالم الروحي، ليس ثمة "تماثل "فحسب (إذا ما استخدمنا تعبير "بودلير")، بل تطابق كامل، حيث الأول ليس إلا التصوير المرئي للثاني . وكما يقول "كلوديل"، يضع "مالارميه" نفسه أمام العالم الخارجي" مثلما أمام نص، مع هذا السؤال : ما الذي يعنيه هذا ؟" [١٧٩] . ولا يفتقر إلى الفائدة – على أية حال – أن نذكر أن هذه الصيغة الفكرية تولد وتبرز تدريجيًّا عبر المسودات المختلفة الَّتي نقلها لنا الدكتور "بونيو"[١٨٠]. فمن مسودة إلى أخرى، ندرك كيف "يعمق" مالارميه منها، بعد أن انطلق من معطى ملموس، ويتوصل إلى أن يجعل منها التجسيد لفكرة [١٨١] .

وهكذا، فإن "مالارميه" – الذي سيقول عام ١٨٨٦ أن الشعر هو "التعبير عن المعنى الخفي لمظاهر الوجود" [١٨٢] – يرسم الطريق، ابتداءً من عام ١٨٧٠، للحركة الرمزية، وهو يجتهد لا في الهرب من العالم المسمى "واقعي"، بل في إدخاله ضمن عالم الفكر، ذلك **الواقع** الوحيد (بالمعنى الأفلاطوني) : فعبر هذه الأشكال المتناثرة لهذا العالم، يكشف الأدب ويساهم في سطوع الحقيقة الوحيدة الدائمة، الفكرة [١٨٣] .

التنظيم الموسيقي للموضوعات والإصاتات

هذه "الغابة من الرموز"، التي نرى "مالارميه" ملتحماً فيها، هي مظلمة بطبيعتها، لكنه يستمتع– فضلاً عن ذلك – بزيادة تعقيدها من خلال الجهد الخارق في التنسيق الموسيقي، الذي يستجيب لنزعته في التركيب، ويطبق على الموضوعات الشعرية والقيم الصوتية في آن . فكل موضوع ـ حسب منهج في التكوين يمكن أن نصفه بأنه موسيقي – يظهر، ويتطور، ويزداد ثراءً بالعناصر (الموتيفات) الثانوية، ويتلاشى ويعود ليشكل – مع موضوعات أخرى – لعبة تعدد أصوات حقيقي – لعبة ليست فقط شكلية ببساطة، لكن كفيلة بتفسير لعبة القوى العميقة التي

تعقد وتنحل في روح البطل . ولاشك أن أفضل مثال على ذلـك هـو "السـلم" (أو "الخـروج مـن الحجرة")-حيث يتجاوب، ويتشابك، ويتواصل أو ينفصل موضوعـا "الـدق البنـدولي" و "حفيـف الأجنحة" . ويمثل كل من هذه الموضوعات - في المقام الأول - إحساسا جسديا خالصـاً (مدركـاً ربما في قلب نوع ما من الحلم) (١٨٤)، ثم يصفو الى أن يرمز إلى تقدم "إيجيتور" وهو يهبط "سلالـم الروح الإنسانيه"، و"الحفيف الغامض لازدواجيتـه" (١٨٥) - أو بـالأحرى لأنـه الواحـد والآخـر في آن، عبورا أيضا بدلالات أخرى، و"تحويرات" يحددها الدكتور "بونيو" على النحو التالي :

الدق المزدوج لبندول ساعة الحـائط - وقـد أصبـح في البدايـة الإشـارة على "الليل" الخالص - يتحول شيئا فشيئا إلى سقوط أبواب القـبر، ثـم إلى الإحساس المشوش بالذات الذي يعذب البطل، مع شيءٍ ما -رغـم هـذا - يفصله عنه مثل حفيف أجنحة بضع عصافير ليلية، ثم يعـرى ويضـاء حتـى ظهور ضربات قلبه هو (١٨٦).

ألا يأخذ تخطيط كهذا بالاعتبار أيضا كل الدلالات الكامنة وكل الرموز الثانويـة الـتي تعبر أو تلون الموضوعات الرئيسية بألوان قوس قزح (١٨٧) . فهذه المقطوعـة "المنسـقة موسـيقيًّا" علـى هـذا النحو (التي تملك ما لا يقل عن أربع حالات لها، ذات تعقيد متصاعد) تقدم كثافةً قصوى وتعـدداً متكافئاً في الدلالات، ومن خلال التحول المستمر للموضوعات، وتلاشي صورة في أخرى، تقدم- في نفس الوقت - سلاسةً موسيقية حقيقية (عنصر التلاشي هذا، والسلاسة، سيصبحان فريدين في "أصيل إله الريف") (١٨٨) .

وإذا ما انتقلنـا الآن مـن "موسـيقية" الصـور إلى موسـيقية الأصـوات، بـالمعني الحـرفي للكلمـة، فسنرى أن "إيجيتور" يمثل- في مؤلفات "مالارميه" - جهداً فريدا تماما لاسـتغلال إصاتـات اللغـة . فالأمر يتعلق - هنا - بشيئ آخر تماما غير البحث البسـيط عـن الجنـاس الصوتـي والمحارفـات . ولا شك أن الجناس الصوتي والمحارفة موجودان في "إيجيتـور"، ويـزدادان تـأكيداً أكـثر فـأكثر كعنصـر أساسي في اللغة المالارمية . ولن أذكر - في ذلك - سوى مثالين، يمثـل الأول تناغمـاً (هـارموني) تقليديًّا، في المقطوعة الخاصة بـ "حفيف الأجنحة" :

Même frôlement : mais comme tout a abouti, rien ne peut plus m'effrayer :nom effroi qui avait pris les devants sous la forme d'un oiseau est bien loin.

نفس الحفيف : لكن مثلما آل كل شئ، فلم يعد أي شـئ بقـادر علـى أن يخيفني : إن خوفي الذي سبقني في شكل عصفور لبعيد حقا (١٨٩) .

والمثال الآخر أكثر غرابة، إذ يذكرنا بالقيمة الرمزية التي يمنحها الشاعر لحروف الهجاء (ونحن نعلم أن "مالارميه"، في حوالي عامي ١٨٦٩ و ١٨٧٠ تقريبا، بدأ في دراسة علم اللغة، وأخذ يستعلم من صديقه "لوفيبور" عن جذور اللغة) :

(...) l'ameublement accompli qui se tassera en ténèbres comme
les tentures, déjà alourdies en une forme permanente de toujours ...

(...) الأثاث المكتمل الّذي سيتكدس في الظلمات مثل الأبسطة،
المثقلة الآن في شكل دائم للأبد... (١٩٠)

لكن "مالارميه" يذهب إلى أبعد من تلك المؤثرات البسيطة نسبيًّا . فنراه يوفق بين الجناسات ويختار الكلمات، كأنه يكتب مقطوعة موسيقية، لا حسب معناها فقط، بل - أيضا - حسب قيمتها الصوتية . ولنرجع إلى الصفحة الفريدة - المسودة التمهيدية، التي نشرها الدكتور "بونيو" في طبعته عام ١٩٢٥ : سنرى فيها كيف يرتب "مالارميه" على الصفحة "التوافق الجوهري"، ويبحث عن الكلمات التي ستزوده بالأصوات الضرورية (فعلى سبيل المثال، بعد أن خط الحرفين الساكنين" t "و" c "، يرص كلمات مثل acte و choc و chute، حيث يبدو له أن المعنى والصوت يملكان هذا التخصيص الضروري والغامض، الذي يتطلبه من اللغة الشعرية) (١٩١) . سخف لغوي؟ ربما، لكنه - في خاتمة المطاف - يذهب بعيدا، لأنه يلمس "أحد الأسرار الخفية والخطرة للغة"، لأنها محاولة أولى من أجل خلق نظام، وإعادة صنع لغة جوهرية تعثر فيها جميع الحروف على "دلالتها المطلقة "(١٩٢) .

وبنفس الروح، يبدو أن "مالارميه" يتعلق باستدعاءات لم تعد مجرد إصاتات فحسب، بل كلمات بكاملها . وينبغي أن نذكر هنا أنه - في افتتاحية "هيروديا"، المكتوبة عام ١٨٦٦، دون أن تنشر أبدا - كان يستخدم التكرار بانتظام . وقد درست السيدة "نوليه" بالتفصيل (١٩٣) مختلف أشكال التكرار في هذه "الافتتاحية" : استعادات، وأصداء، وعودة إلى الوراء، وموضوعات متروكة ومستعادة، وتأثيرها السحري :

زائلا، وجناحه الكريه في دموع
الحوض، الزائل، الذي يسدد الإنذارات،
ذهب عار يسوط الفضاء القرمزي
فجر، ريش طائر من شعارات، قد اختار
دورتنا الدمويه والقربانية،
قبر ثقيل هرب منه عصفور جميل، نزوة
معزولة لفجر ريش طائر وهمى أسود... (١٩٤)

ونعلم - من ناحية أخرى - ما الذي استفاده "بو" من هذه التكرارات الملحة، ولا شك أن

"مالارميه" قد استعار منه هذا النسق مثلما استعار منه نسق السجع (١٩٥) . فثمة – في "إيجيتور"، كما في "أولالوم"، على سبيل المثال – بحث واع عن التكرار لقيمته المزدوجة، الإيحائية والبنائية . وقد أكد الدكتور "بونيو" على هذا "البحث عن الكلمات ذات الصدى، محبذاً ارتداد الفكر على نفسه وتقديم انطباع بالحشو" (١٩٧) . وأحيانا مايستخدم "مالارميه" كلمات ذات إصاتات متقاربة وجناسات كاملة أو ناقصة :

la nuit resta avec une douteuse perception de pendule qui va **s'atteindre** et expirer en **lui** , mais à ce qui **luit** et va, expirant en soi , **s'éteindre** , elle se voit qui le porte encore .

ظل الليل على وعي مستريب بندولي **سيصيب** نفسه وينقضي في **نفسه**، لكن إلى ما يومض ويمضي، منقضيا في نفسه، **يذوي**، ويرى نفسه لازال يحمله.

وهو يكرر أحياناً – على فترات شديدة التقارب – نفس الكلمة، إلى أن ينتج، بتأثير رتابة مهيمنة، نوعاً من التعويذة . وها هو مثال بالغ الغرابة :

الماضي المندرج ضمن سلالته التي تثقل عليه في الشعور بالنهائي، ساعة البندول التي تطيح بهذا الملل إلى زمن ثقيل، خانق، وانتظاره لتحقق المستقبل، يشكلون زمناً صافياً، أو مللاً، أصبح مزعزعاً بفعل مرض المثالية: هذا الملل، في عجزه عن الوجود، تصبح عناصره مرةً أخرى، أحياناً، كل الأثاث الموصد الذي يمتلئ بسره، وإيجيتور، وكأنه مهدد بعذاب أن يكون أبدياً وهو ما يشعر به بغموض، يبحث عن نفسه في مرآةٍ أصبحت مللاً ويرى نفسه مشوشاً وعلى وشك التلاشي كأنه سيغشي عليه في الزمن، ثم وهو يستدعي نفسه، ثم عندما أعاد صنع نفسه من كل هذا الملل، والزمن، وهو يرى المرآة بلا قيمة ببشاعة... (١٩٩)

وسنلاحظ – في هذه الفقرة – إلى أي حد يصل التكرار المهيمن لهاتين الكلمتين : زمن – ملل، اللتين تستدعي إحداهما الأخرى، وتتكرران على امتداد المقطوعة مثل دقات كئيبة لساعة حائط، إلى اللحظة التي تربطهما بصورة نهائية فاعلية العطف ("عندما أعاد صنع نفسه من كل هذا الملل، والزمن")، ليشعرنا بالطريقة التي يسحن بها الزمن "إيجيتور"، "الزمن غير المحدد" (٢٠٠)، الذي يتخثر حوله ليبقيه أسيراً لركود خفي . وهو يظل ساكناً، مثل البجعة في السوناتا الشهيرة التي أسرتها المرآة التي انغلقت على ريشها

عندما سطع الملل من الشتاء العقيم (٢٠١) .

وبشكل أعم، فإن هذا النثر الشديد الكثافة والقصدى – حيث تشبه الكلمات نسيجاً، الواحدة مع الأخرى، وحيث استعادة الإصاتات، وتكرار التعبيرات المتشابهة (وأحيانا الالتباسات

المقصودة) [٢٠٢]، التي يتم اختيارها وحسابها بصرامة [٢٠٣] – إنَّما هو حقا صورة هذا العالم المغلق، بلا ثغرات، حيث البطل "المعزول عن الإنسانية" يظل "عاجزاً عن الحركة"، لأنه بلغ المطلق[٢٠٤] – إلى اللحظة التي سينجز فيها، أخيراً، الفعل العبثي الذي سيحرره ، بأن يرمي النرد ("أما الفعل، فهو عبثي على أكمل وجه، عدا حركة (شخصية) ترجع إلى اللانهائي").

وهكذا، نجد الرمزية– رمزية ثانية تضاعف الأولى: لم يعد العالم المادى فحسب – هذه المرة– (ديكور واكسوارات) – هو الذي يرمز إلى عالم ذهنى معين، بل أيضاً المادة الصوتية للجملة والكلمات. فمالارميه يكوِّن جملته كموسيقي مثل عالم منطق، وإن يكن بطريقة ليست مجانيةً أبداً: وكلما ازداد نصه تجريداً، كلما أحس – كما يقال – بضرورة شخصية على نحو أكثر تجسيداً، ليدفع بنا إلى الالتحام – بشكل أكثر حميمية – بالدراما الداخلية، التي هي دراما بطله،وأيضاً دراماه.

لماذا أوقف "مالارميه" محاولته؟ (الجزءان الأولان وحدهما من القصيدة يمكن اعتبارهما مكتملين). وقد قلت فيما سبق أنه – بلا شك – لم يتمكن من العثور على شكل مرض تماماً لـ"إيجيتور": ويمكننا أن نتساءل – بالفعل – عن هذا النثر الموسيقي، بتأثيره الخاص في "الحشو" الذي يصلح تماماً لتقديم جمود البطل أو انطوائه على نفسه في لحظة استكشاف "لولب" "هارب أبدا" [٢٠٦] – وعما إذا كان ، على العكس – غير ملائم لتقديم الحركة، و**الفعل** التحررى. ورغم هذا، فثمة تفسير آخر يتطابق مع السابق، دون أن يناقضه: وهو أن "مالارميه" – بعد أن تحرر من عجزه، بأن صوره، وبعد أن عثر مثل بطله على الحركة – سيستأنف، بعد عام ١٨٧٠ بالتحديد ، حركة عقلية ستقوده إلى **تخطي** هذا المستوى في الأبنية الصوتية. وسيظل "إيجيتور" و"افتتاحية هيروديادا" محاولتين معزولتين في سياق مؤلفاته، وشاهدين على مرحلة ذهنية وتقنية مكتملة. فالجانب الحسى والصوتي للكلمات أصبح يهمه – من الآن فصاعداً – بدرجة أقل من الجانب الثقافي والفكرة التي ينطوي عليها: وكى نستعيد استعارةً قام بتطويرها عن طيب خاطر، فإن "اللحم" و"الهيكل العظمي "للكلمة، أي واقعها الجسدي [٢٠٧]، أصبحا يبدوان له – في النثر – أقل أهمية من الفكرة و"الروح" اللتين ينطوي عليهما. إن "مالارميه" يمر – إذا جاز القول – من **الكلام** إلى **الكتابة** [٢٠٨]. عندئذ، ستصبح الكتابة – بالنسبة له – "طيرانا ضمنيا **للتجريد** " [٢٠٩] . ومنذ ١٨٧٢، سيعرب عن بعض التحفظات إزاء استخدام التكرار [٢١٠] ، وسنراه – فيما بعد – يرفض الإغواءات الشهوانية لـ "الإصاتات الأولية"، وقتما سيطالب بـ " إبدال السيمفونية إلى كتاب" :

> ليست إصاتات أولية بفعل آلات النفخ والوتريات وآلات النفخ الخشبية، بما لا يقبل الجدل، بل بفعل الكلمة العقلية في أوجها، التي ينبغي أن تنتج الموسيقى بكمال وجلاء، كمجمل للعلاقات الموجودة في الكل [٢١١] .

لا يكفي إذن ـ بالنسبة للكاتب - أن يبني جملته باستخدام الكلمات كقيم صوتية، وهي إشارة واضحة إلى "غيل" الذي يرى في الحروف المتحركة - بالتحديد - "أراغن"و"هاربات" و"كمانات" و "آلات نفخ" و "نايات" ،يحقق بها "التوزيع الموسيقي اللفظي". **وللروح** أن تستعيد حقوقها: ذلك مغزى العتاب الذي يوجهه "مالارميه" إلى "غيل" عام ١٨٨٥: "إنكم **تكتبون** كمؤلف موسيقي، أكثر من كونكم كاتبا" [٢١٢] . ويضيف - ملمحاً، وهو الأرجح، إلى "إيجيتور" و"افتتاحية هيروديا

د" : "أعلم جيداً رغبتكم الرهيفة، بعد أن مررتم بهذا، في أن تقوِّموا منه، مثلما ستفعلون ربما بنفسكم !" .

هكذا، نرى مالارميه "يعاود الكرَّة" غير راض عن محاولته في النثر الموسيقي. فهو لم يستطع العثور في الأبنية الصوتية لقصيدة النثر على وسيلة لتشكيل" المفهوم الروحي للعدم "الخاص به. ولم يتمكن - فضلاً عن ذلك، وهو ما سبق أن قلته - من تحقيق التركيب الصعب للقصيدة، والسرد الدرامي والتأمل الفلسفي : وسرعان ما كف "مالارميه" عن الحديث أبدًا عن قصيدة، وإنما عن **حكاية** . وفي عام ١٨٧١، يصف مؤلَّفه في حديثه إلى "كازاليس" على هذا النحو : "سِفر مشتهى من **الحكايات**، سِفر من **الشعر** مستشف ومنغم . سِفر من **النقد**، أي ما كان يسمى بالأمس "الكون"، من وجهة نظر أدبية بحصر المعنى" [٢١٣] . لم يعد الأمر يتعلق - مطلقاً - بإدخال قصائد نثر في المؤلَّف. والواقع أن "مالارميه" - بعد "إيجيتور" - قد تخلى، تقريبا، وطوال خمسة عشر عاما، عن هذا الشكل الَّذي لم يستجب لمتطلباته [٢١٤]، ولن تكون هناك أية علاقة بين المؤلَّف وقصائد النثر المكتوبة خلال عام ١٨٨٥ وعام ١٨٨٧، التي تعتبر نقطة انطلاقها حكائية .

ولا يقل عن ذلك إدهاشاً أن نرى "مالارميه" - خلال الأعوام ١٨٨٧/١٨٧٠ - يضفي أهميةً متزايدة، في نثره وفي شعره، على البنية "النحوية" للجملة، ويقيم بين الكلمات علاقات ليست صوتية، بل نحوية، ويتقصى دور وقيمة وسائل التعبير . إنه - حسبما يمكننا القول - "**يعيد** التفكير" في النحو، ويسعى إلى الذهاب حتَّى أقصى إمكانيات اللغة . وهذا العمل البطيء لإعادة البناء النحوي، والصراع ضد الصدفة، الذي سيحاول "مالارميه" - من خلاله - أن يجعل من النسق اللفظي الرد الجدير بالنسق الكوني، وأن يمسك بـ "العلاقات" الموجودة بين الأشياء [٢١٥]، سنتابع الآن مراحله من خلال المؤلفات النثرية .

(٤) قصائد النثر من ١٨٧٠ إلى ١٨٨٧
وإبداع جملة نحوية مالارمية
اللغة الجوهرية والصراع ضد الصُّدفة

تطور الأسلوب المالارمي بين عامي ١٨٧٠ و ١٨٧٥

إذا ما نحينا جانبا "شيطان التماثل" المكتوبة عام ١٨٦٧، والمنشورة عام ١٨٧٤، فإن قصيدة "مشهد مقطوع" القديمة - بلا شك - لكن المعاد تعديلها بصورة كبيرة عند نشرها في "لاريبوبليك دي ليتر" عام ١٨٧٥ - هي أول قصيدة نثر تقدم تركيبتها النحوية، حقا، الخصائص "المالارمية" . وكما تلاحظ السيدة "نوليه"، "فإن الصفحة الأولى - التي تبدو صعبة - تتزامن مع أول قصيدة غامضة" [٢١٦] . وفي عام ١٨٧٣، أدهشت قصيدة "النخب الجنائزي" - "الرائعة، الكلية، المتفردة" - قراء قصيدة "قبر" لتيوفيل جوتييه، وفي ١٨٧٦، سيكشف النص النهائي لقصيدة "بعد ظهيرة إله الريف" الطريق كله الذي قطعه "مالارميه" طوال عشرة أعوام [٢١٧] .

وبين عامي ١٨٧٠ و ١٨٧٥، يتضح ميل الشاعر إلى "إعادة بناء" اللغة، وإلى قطع وتقسيم وتعديل الجملة التقليدية، ليخلق لنفسه أشكالاً نحوية خاصةً به، في الخطابات [٢١٨]، والمقالات [٢١٩]، وفي الترجمات بشكل خاص . و"مالارميه" الذي كان يترجم نصوصا إنجليزية بفعل التزامات مهنية أحيانا، وأحيانا من أجل تحقيق إشباعه الخاص (عندما يتعلق الأمر بـ "بو")، كان عليه أن ينتهي، كما يلاحظ "روبير"، "إلى ألا يعتبر السياقات النحوية التقليدية ثابتة، بل بأن يخاطر بتجديدات خصبة" [٢٢١]. وتوضح لنا ترجمة "الغراب" لـ "بو"، المنشورة عام ١٨٧٥، مدى الابتكارات المتزايدة التي يقوم بها : فهو لا يخشى - في نقله الحرفي، غالبا - من تفكيك الجملة، ومن استخدام

أغرب الأساليب بالنسبة للقارئ الفرنسي : فهو يكتب "بعيداً في الظل ناظرا "حيثما كتب "بودلير" : "متمعناً في الظلمات بعمق"، وهو يتجنب – مثل "بودلير" – إدخال تماثل شكلي صرف لإمتاع الأذن، ويكتب : "المراسم الجليلة والصارمة لرباطة الجأش التي أظهرها"، فيما يقول "بودلير": "من خلال جلال هيئته وصرامة مظهره" (٢٢١). لكن تأثير اللغة الإنجليزية على تكوين لغته الشعرية "لا يبدو هامًّا ولا حاسما" (٢٢٢). فمالارميه كان يستجيب لمتطلبات داخلية أكثر عمقا. ففي أغلب الأحيان، في هذه الترجمات التي قام بها لـ "بو" اعتبارا من ١٨٧٢، "كان "بو" بالأحرى هو الّذي يتكلم مثل "مالارميه"(٢٢٣). فلنقارن ترجمتي هذه الفقرة من "الغراب" التي قام بها كل من "بودلير" و"مالارميه" :

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain thrilled me.

بودلير : وحفيف الستائر الأرجوانية الحريرية، الحزين والغامض، كان يتغلغل داخلي ....

مالارميه : ومن الحرير كان الحفيف الغامض والحزين في كل ستارة أرجوانية يعبرني ....

إن ترجمة "مالارميه" – بعكس "من الحرير"، واستخدام "في "والصفة" أرجوانية" (التي سيلتقطها فيما بعد المعجم الرمزي) – لا يمكن أن تكون إلا ملكا له . فالأمر يتعلق حقا بـ"مالارميه"، لا بخاصية "إنجليزية"، حتّى لو قبلنا بأن الحرية الكبيرة لتركيب الجملة الإنجليزية قد دعمت ميل "مالارميه" إلى تفكيك الجملة لتجميع عناصرها في نظام جديد .

وفضلاً عن ذلك، فإننا نجد نفس الابتكارات، والمدفوعة إلى أبعد من ذلك، في الوقائع الفريدة والمغرية لـ "الموضة الأخيرة"، هذه المجلة الفكرية (الخاصة بالسيدات !)، التي كان "مالارميه" مديرها ومحررها والمتعاون الوحيد فيها، من سبتمبر إلى ديسمبر ١٨٧٤ . وكما يكتب "ج. شيرير"(٢٢٤)– عن حق تماما – فإن" هذا العمل الخفيف يتخذ أهميةً كبرى في تثبيت الميول المالارمية تجاه اللغة". فبواسطة الأسماء المستعارة المسلية، يصنع "مالارميه" نسقه ككاتب، وقد أصبح بلاشك أكثر حرية وأكثر جرأة نتيجة الشعور بأن الأمر يتعلق هنا بفانتازيا، وأنه لا يكتب (على الأقل، ذلك ما يعتقده) للأجيال القادمة . وإذا ما كنّا نتعجب من رؤيته وهو يعمل في تفاهات عابرة كهذه، فعلينا أن نعيد قراءة ما كتبه، على هامش "الموسيقي والأدب"، حول هذا النوع من الأدب :

المقالات المسماة " باريس الأولى"، الباهرة، والشكل الوحيد المعاصر، لأنها منذ الأزل قصائد، هكذا، إلى هذا الحد أو ذاك بكل بساطة، ثرية وباطلة، مقطعة أو في خلفية ملصقة (٢٢٥)

وفي اللحظة التي لا ينحصر الأمر فيها بـ "المؤلِّف"، فإن كل ما عداه لن يكون سوى حكايات أو تمارين أسلوبية، فماذا يهم - إذن، منذ ذلك الحين - إذا ما كان الأمر يتعلق بـ "قصائد" أو "وقائع" . والقصائد - أو بدقة أكبر النثر الشعري - لا ينعدم في "الموضة الأخيرة" . وتذكر السيدة "نوليه" - على سبيل المثال - الواقعة المسماة "من الحديقة في شهر أغسطس"، وتصفها بأنها "قصيدة نثر" (٢٢٦) . وسأذكر بدوري، هذا المقطع الفريد، سواء بالنسبة للفكرة أو الشكل، الَّذي يعلق فيه "مالارميه" على سلوك الباريسيات اللاتي يعتقدن أنهن يتعرفن فيه على أنفسهن من خلال الشخصيات الَّتي رسمها "بودري" لتزيين الأوبرا :

> الإطراء موضوع عادي، والإطراء الأكثر صواباً وجدة موجه من النساء إلى صانع أسقف استطاع - برغم الطريقة، وانطلاقا من الطراز العام وشبه المجرد للجمال التقليدي - استبدال النماذج التي نراها في كل لحظة تنبثق من مقصورة مسرح أو من عربة، بالإضافة إلى الكمال المتنوع أو الانحناء في حفل راقص على كتف، لكن دائما مع إلقاء هذه النظرة الَّتي تحلم، بم؟ بالخلود في سماء ما رفيعة المقام ومثالية : أمنية حققها، هذه المرة، الفن، من خلال موهبة فنان جرئ إلى حد عدم التردد أمام تمجيد وجه معاصر (٢٢٧) .

هذا الموقف للفنان الحديث "الذي يخلد" الأشكال المتنوعة للجمال المعاصر، "في سماء ما رفيعة المقام ومثالية"، أليس هو بالتحديد موقف "مالارميه" في "الموضة الأخيرة" ؟ إن قصدية التبديل المطبَّقة حتًى على أكثر الأشياء تفاهة، ورغبة الرجوع إلى جوهر الأشياء في كل الظروف، تتبدى، مع ذلك، في الطريقة التي يوحد بها "مالارميه" بين السقف العاري لشقة ما والورقة العذراء لقصيدة و"السماء" (٢٢٨) - مثلما في هذه الملحوظة المدهشة عن زينة عروس :

> هذا ما لا يخلق، زينة عروس، إنها تلاحظ، مثلما تبدو، غامضة، حسب الموضة أم لا، غير مجازفة بالذائقة الحالية المخففة بذكريات غامضة وأبدية، بتفاصيل جديدة للغاية مغلفة بعمومية تشبه النقاب .

حيث يرى "تيبوديه" فيها صورة لشعر "مالارميه" نفسه (٢٢٩) .

ولتقديم فكرة عن التركيب المميز للجمل الذي تبناه "مالارميه" - من الآن فصاعداً - ها هي خاتمة وصف مرهم مضاد لتشققات البرد (لا يمكننا أن نصدق أية موضوعات غير متوقعة ستكشف عنها فانتازيا "مالارميه" المطلقة العنان، من العقد التافه المسمَّى عن خطأ "ساجور"، إلى اختيار مصابيح الغاز اليهودية الهولندية، ووصفة لمربى جوز الهند ...) :

> مسافرا، كنت أدون (بالكتابة، من يدري آنئذ ؟ وبالنشر، بالتأكيد للمرة الأولى) هذين التقليدين الشعبيين من البلد الرطب هولندا، والبارد، النرويج (٢٣٠) .

كثافة في التعبير، وأنساق إيجازية، وإعادة بناء للجملة تصدم عادات القارئ : هنا تظهر مرتسمة بوضوح الاتجاهات الأساسية للكتابة المالارمية .

تركيب جملة مالارميه

عندما ننتقل من "الموضة الأخيرة" إلى قصيدة النثر "مشهد مقطوع"، المنشورة عام ١٨٧٥، فإن الفجوة لا تبدو محسوسة، ويتولد لدينا الانطباع بالاستمرار في تصفح هذه الوقائع المسرحية التي يمزج فيها "مالارميه" الوصف بحلم اليقظة المغير للهيئة . ألا يقدم هذا – فضلاً عن ذلك – "المشهد المقطوع" كـ "حكاية" يريد أن يرويها، على نحو ما أذهلت "نظرته كشاعر" [٢٣١] ؟ وسيمكننا مقطعان مميزان من نص عام ١٨٧٥ من التقاط الجوهري في النظام المالارمي . وأشير في ملاحظات جانبية إلى "تفسير" أكثر التعبيرات غموضا (التي أشدد عليها) :

ما الذي كان يحدث أمامي؟ لاشئ سوى امتقاعات مراوغة من الموسلين معتصمة بعشرين عمود لبناء من بغداد، كانت تخرج في النهاية ابتسامة وأذرع مفتوحة على الثقل الكئيب للدب، فيما البطل، **المستدعى** لهؤلاء "السلفات" * والحارس عليهن، مهرج، في عريه الفضى السامى، كان يسخر من الحيوان الضحية [٢٣٣] لتفوقنا.

تجاور للمعانى: "مراوغة" تعود – في آن– على "امتقاعات" الموسلين التى تحجب أجساد الراقصات، وعلى الراقصات أنفسهن، اللائى تهرب وجوههن وأذرعتهن من الموسلين[٢٣٢] .

المستدعى : معنى اشتقاقى، أي الذي يدفعهن إلى الانبثاق .

عريضتى [٢٣٤]، الملحة، عادلة، فلا يبدو أنك – في قلق لا يعدو أن يكون خدعة – تجيب **بعدم المعرفة**، **منطلقا** في أقاليم الحكمة، بكرا وبارعا إليَّ، كى أحررك، **مكتسيا بعد بثوى الكهوف البشع** حيث غمرت في ليل العهود الحزينة قوتي الكامنة .

– أطلب منك أن ....

– عدم المعرفه = ما لا تعرف
– منطلقا = أنت المنطلق ... – "إليَّ أنا الذي يكتسى"، "البشع" تعود – في المعنى – على "مكتسيا" : ما أزال مكتسيا جلد حيوان بشع مثلما كنت خلال إقامتي في الكهوف .

---

* **السلفات**: أنثى "السلف" ؛ كائن خرافي يرمز إلى الهواء في الأساطير السلتية.

ينبغي - كما نرى - القيام بـ "تفسير للنص" حقيقي، لالتقاط القيمة الدلالية والإيحائية لكل كلمة، ولإعادة بناء الجملة حسب عاداتنا في تركيب الجملة. ولا يعني هذا أن "مالارميه" يسعى - عن عمد - إلى تكديس الصعوبات كي يستمتع بأن يبدو غامضاً ومتحذلقاً: فرجاء إدخال "هذيانات" - الذي كتبه "مالارميه"، فيما يبدو، بنفسه [٢٣٦] - سيدل، عام ١٨٩٧، على دهشته إزاء الاتهام بـ "الاستغلاق" الموجه ضد كاتب قام "ببساطة، باستبعاد الكليشيهات، وعثر على قالب خاص بكل جملة، ومارس الصفائية". لكن نظرياته الأدبية - شأنها شأن الطريقة الطبيعية لذهنه - كانت ستقوده، أكثر فأكثر، إلى رفض أي تنازل للغة الدارجة، وإلى كل ما سيسميه "النقل المألوف لذلاقة اللسان" [٢٣٧]، أي إلى اللفظية * والاستسهال: فـ **المكتوب**، مثل الموسيقي، يقتضي - بالنسبة له - "التفكيك المسبق للكلام، خوفا بالتأكيد من الانتهاء إلى الثرثرة" [٢٣٨]. وفي حين يسعى الخطيب - قبل كل شيء - إلى أن يكون واضحا (حتى مع كونه سطحيا)، وإلى أن يكون جذابا (حتى بفعل مؤثرات سهلة وإصاتات متقعرة)، فإن "مالارميه" يريد إجبار القارئ على التوقف أمام كل كلمة ليزن المعنى، ويعيد التفكير في الجملة معه، إنه يدعوه - حسب تعبير "فاليري" - "إلى أن يعيد تعلم القراءة" [٢٣٩]. لكن كل التغييرات التي يفرضها، بذلك، على اللغة- بمعارضة الأنساق الخطابية، والكليشيهات، والتركيبات الجاهزة - لايفرضها كيفما اتفق: فهي تمضي في اتجاه تأملاته الأدبية، وتستجيب للضرورات الأعمق لنظريته الجمالية. وانطلاقاً من المقتطفين اللذين ذكرتهما، يمكننا أن نخيل- لمزيد من الوضوح - إلى ثلاث نزعات كبرى في تركيب الجملة المالارمية: نزعة التجريد، ونزعة التركيز، ونزعة إعادة بناء الجملة.

نزعة التجريد :

ثمة - هنا - ما هو أكثر من نسق بسيط في الكتابة: فما سيصبح - لدى الرمزيين - هوساً حقيقياً وعادة أسلوبية [٢٤٠]، يستجيب - لدى "مالارميه" - لضرورة جمالية وميتافيزيقية في آن، ويرتبط - على نحو وثيق - بوجوده: إنه - من جانبه - رفض مناوئ للواقع الملموس، ومطاردة للاحتمالات الجوهرية، وإلغاء للعالم الواقعي ليحل محله عالماً من "الأفكار" [٢٤١]. فنحن نرى - على سبيل المثال، في "مشهد مقطوع"- "امتقاعات مراوغة من الموسلين "تحل محل التعبير الملموس "امتقاعات موسلين"، الّذي يمثل هو نفسه السلفات، المحجوبات بشكل مزدوج [٢٤٢]، وقد تبخرن في ازدهار رغوي وشاحب. وبالمثل، يبدو المهرج "في عريه السامي الفضي"، والدب "لا يزال مكتسياً بالمثوى البشع للكهوف".

---

* **اللفظية**: غلبة اللفظة على المعنى، أو منح الألفاظ أهمية تفوق المعنى.

هذا الميل إلى التجريد، وهذه المجاهدة في اتجاه جوهر الأشـياء، يقـودان "مالارميـه" إلى أن يمنـح الإسم والأشكال الموصوفة مكانة متميزة : فهو كثيراً ما يلغى الفعـل، أو يختزلـه إلى قيمتـه الواهنـة كرابطة ("ma requête est/ عريضتي تكون "، بدلاً من" je te demande/ أطلـب منـك")، وهـو يحل- محله كلما أمكن ذلك - اسما **مجردا** ("عريضـتي")، وأحيانـاً صفـة ("مراوغـة"، "مسـتدعى"، المستخدمين بدلاً من الجملة الموصولة)، وإذا ما كان ذلك مستحيلاً، فإنه يحـاول - علـى الأقـل - استخدام الأشكال الإسميه للفعل، على سبيل المثال المصـدر (ne savoir / عـدم المعرفـة) بـدلاً مـن "que tu ne sais pas/ الّذي لا تعرفه" . فالإسم - وخاصة الإسم المجرد - يمثل، في الواقع، جوهـر الأشياء، في حين أن الفعل يعبر عن حدث، عن صيرورة . وفي هـذا الصدد، يقـول "ج شـيرير" - عن حق تماما - أن الإسم "يفيد، بالأساس، على نحو ما تشـير إليـه لفظـة الموصـوف الّـذي يحـدده أحيانا، في التعريف بالماهية، أي مـا أسمـاه أرسـطو بـالأقنوم، وأفلاطـون بـالفكرة، أو - إذا فضلنـا أيضا- الجوهر، الّذي يذيبه الفعل - على النقيض - في تدفق الصيرورة" (٢٤٣) . فكيف يمكنه - في بضعة سطور سابقة - أن يخطئ، إلى هذا الحـد، فيمـا يتعلـق بهـذا الملمـح الآخـر الفريـد لـتركيب الجملة المالارمية : فالأفضلية - لدى "مالارميه" - إنّما يمنحها، بوضوح، إلى المفرد، حيثما يتطلـب العرف الشائع استخدام الجمع، وفي "سماء تسطع بالنجم"، "وأصيص زهرة" (٢٤٤)، يظن أنه يتعرف على "الميل إلى الملموس"، والرغبة في رؤية "دقيقة، فردية وملموسة" (٢٤٥) - (وأي تناقض يتوجـب علينا قبوله، من الآن فصاعداً، في فكر "مالارميه" !) - في حين أنه النقيض بالتحديد : فـ "أصيـص زهرة" يُحل محل رؤية الأزهار المتعددة، المتنوعة، الفردية، فكرة الزهرة نفسـها، "الغائبـة مـن كافـة الباقات" . ألـم نتعلم كلنا أن نترجم" gladiis strictis" بـ "الحسام المسـتقيم"، بـالضبط كـي نمتثـل لعادات الفرنسـية، تلـك اللغـة المجـردة ؟ لهـذا السـبب نفسـه - لا يحدثنـا "مالارميـه"، في "مشـهد مقطـوع"، - إلا عن ابتسامة **واحدة**، رغم وجود عشرين من السلفات .

وستظل نزعة التجريـد هـذه تتنـامى، فتزيد دائمـاً مـن صعوبـة نثره . ومـن المفيـد - في هـذا الموضوع - أن نقـارن "مشـهد مقطـوع"، كمـا نشـرت في "لاريبوبليـك دي ليـتر" عـام ١٨٧٥، بالنص المنشور في "هذيانـات"، عـام ١٨٩٧ : فبـدلاً مـن "غيـاب الصديـق"، حيـث الصديـق قـد يكون- على الأقل - كائنا حقيقيا، فردا، يُحل "مالارميه" محلها "غيـاب صديـق"، المجـردة بشـكل مزدوج، وبذلك يلغى ثلاثة أفعال . وسنرى - فيما بعد - القصائد اللاحقة التي سترفض دائمـا - أكثر فأكثر - استدعاء "واقع الأشياء" .

نزعة التركيز :

يتحـدث "آلان فورنييـه" - في خطـاب لـه- عـن "الإيجـاز البـاعث علـى الـدوار "لـدى "مالارميه"(٢٤٦) . وذلك - بالفعل - إحدى الخصائص المدهشة لشعره، الـتي تجعـل قراءتـه شـديدة

الصعوبة، بأكثر من أية خاصية أخرى . ومن المدهش أكثر أن نرى "مالارميه" يمارس في النثر – الاستدلالي عادة – هذا النسق الشعري للغاية في التركيب والتركيز . وقد جعل كلمة "مونتسكيو" كلمته : "كي نكتب بشكل جيد، يجب الإطاحة بالأفكار الوسيطة"، لكن "مونتسكيو" أضاف : "لا بإفراط، خوفا من ألا نُفهم" [٢٤٧]، فيما يصل "مالارميه" – في ختام حياته – إلى إيجاز غامض حقا، فريد ولا شك في الآداب . لكن هذا الميل – في بدايات تكوينه في قصائد النثر الأولى (قارن بـ"طفل فقير شاحب" : "تغني على نحو قدري" = كم يدفعك إلى ذلك القدر) – يتطور في "مشهد مقطوع" : فقد رأينا "مالارميه" يستخدم الصفة بدلاً من الجملة الموصولة ("مراوغة"، "المستدعى")، أو اسم مفعول في حالة إبدال ("منطلقا" = أنت المنطلق، "مكتسياً"= أنا الذي أكتسي)، وتعبير "مكتسياً بعد بمثوى الكهوف البشع" هو – في آن – تجريد وإضمار ومجاز مرسل.

لغة **موجزة ومكثفة** في آن : فهو – من ناحية – يضع، بدلا من "براءة الورق"، "أية انتقالات" [٢٤٨]، وبشكل أعم كل ما يستحق عناء قوله، وكما يكتب "موكيل" – في دراسته المرهفة للغاية الّتي خصصها لمالارميه ـ فإن الشاعر "لا يعبر إلا عمَّا يعتبره ضرورياً، والباقي يبدو له نوعا من اللغو، وزخرفة طفيلية – باختصار، عبئا معطلا يثقل طيرانه" [٢٤٩]. ومن ناحية أخرى، فهو يشحن هذه الكلمات النادرة بكثافة دلالية وإيحائية خارقة حتّى حافة إمكانيات اللغة– وكأن ذلك عن قصد: بل أبعد من ذلك قليلا ... وسيصل "مالارميه" – بإلغاء كل أدوات الربط – إلى توصيل جملة بأكملها عن الشعر الحر في كلمتين، لكن كم هما مشحونتان بالدلالة ! "إعصار مطهر" (لنفهم من ذلك أن الشعر الحر، الذي قلب "بشكل عاصف" أوضاع الأدب، قد "مهد الطريق" – في نفس الوقت – للمحافظة على الإستعارة، وصفّى فعل الكتابة من كل انشغال خارج عن ضروراته الخاصة به) [٢٥٠] .

ويتمثل أحد الملامح الخاصة لهذا التركيز في تراكب المعاني أو الإيحاءات لنفس الكلمة، إنه نسق مميز لمالارميه الذي ينحو – على نحو ما أوضح تماماً "ج . ميشو" – إلى "منح مؤلّفه بعداً ثالثاً، أي معاني متعددة ومتراكبة" [٢٥١] . وقد رأينا – خلال قراءتنا لـ "مشهد مقطوع" – أن بوسعنا منح عدة معان إلى التعبير "امتقاعات مراوغة للموسلين"، وعلى نفس النحو، فيما بعد بقليل، فإن "الموقف القاتل غالبا" للدب، وهو يحتضن المهرج، يمكن أن يدفعنا – في البدء – إلى الاعتقاد أن هذا الاحتضان سيكون "قاتلاً" للمهرج، في حين أن "مالارميه" يتحدث، ليس بلا لبس، عن موقف ضروري يمليه القدر، دون إمكانية لوجود موقف آخر. ومن الآن فصاعداً، سينكب "مالارميه"– في أشعاره، باستمرار – على "لعبة التراكمات الطباعية الاستعارية" [١٥٢] : أحيانا بأن يطبع على المعنى المألوف معنى ثانياً، اشتقاقيا (مما يسمح لـ "ش . شاسيه "بأن يبذل كل ما في وسعه لإثبات أن قصائد "مالارميه" هي كتابة شفرية، وأنها ما إن تتجرد من غموض مفتعل مستعار من "ليتريه"،

حتّى تختزل إلى تأملات عادية تماما) [٢٥٣]، وأحيانا بفعل توريات حقيقية مثلما في بداية "خلاص":

لاشئ، هذا الزَّبد، شعر عذرى
كي لا يعنى سوى الكأس ...

حيث يلعب – في آن – على المعنى المزدوج لكلمة coupe (كأس للشرب وقطع عروضى)، وعلى الجناس vers - verre : شعر – زجاج، وأحيانا أخيرة باستخدام صياغات ملتبسة، مثلما في تلك التي لا نستطيع – على سبيل المثال – أن نعرف، بالضبط، ما إذا كانت هذه الكلمة فاعلا أم مضافا إليه، فعلا أم اسما موصوفا، إلى حد أن تصبح الجملة ملتقى حقيقيا للمعاني . وبالمثل، سيحلو لمالارميه أن يستخدم – في النثر – كلمات متعددة المعاني أو محملة بالإيحاءات المتعددة : فـ" الطفل المنقول بعربة في **تسلياتي** l'enfant voituré dans **mes distractions** "تعنى – في آن – الطفل الذي كنت أصطحبه فيتسلى معي، والطفل الذي أخذته بالعربة دون انتباه، الضائع في حلم يقظتي [٢٥٤]، وتلخص" كنت أستدعيها مطهرة" – وفي صفة واحدة – كافة إيحاءات الصفاء والسيولة، الّتي تمنحها الفقرة السابقة [٢٥٥] . وتقدم بداية "تصريح جوَّال "عدة أمثلة للتعبيرات أو التركيبات :

> الصمت ! من المؤكد أنه جواري، مثلما أحلام، وكل امرأة مسترخية في هدهدة نزهة بفعل العجلات المنوِّمة لتعجب الزهور، وأعرف منهن واحدة ترى هنا بوضوح، فتعفيني من جهد النطق بكلمة : أن أجاملها في رفعة بزينة ما متفحصة، هبة النفس تقريبا إلى الرجل لصالح ما يتحقق فيما بعد الظهيرة، دون قدرة بخلاف هذه المقابلة المفاجئة، إلا الإيحاء بالمسافة على ملامحها وقد بلغت غمازة ابتسامة روحية [٢٥٦] .

علينا أولا أن نقاوم الميل إلى اعتبار" songes – أحلام" كفعل، وإلى أن نلحق بها "étendue sous les roues – مسترخية تحت العجلات" (!)، وسيكون علينا أن نتساءل ما إذا كانت العجلات **تنوِّم**، أي تسحق، زهورا حقيقية تجثم، و"ترمى بنفسها" أمام العربة، أم إن الأمر لا يتعلق- بالأحرى – بمجاملات (قارن بالتعبير "يرمى بالزهور" إلى شخص ما) لم يعد الشاعر بحاجة لتوجيهها إلى رفيقته، مع المحادثة "المخدرة" في هدهدة النزهة وصوت العجلات، وهو تفسير تؤكده نهاية الجملة، حيث **هبة النفس** offre de soi ليست فعل" يهب offrir"، حسبما يمكن أن نعتقد لأول وهلة، بل هي اسم بدل لـــ "toilette – زينة" [٢٥٧] . ونرى كيف يتداعى – مهما كانت درجة الوضوح – معنى الفقرة، والانطباعات المستدعاة بفعل "الصمت" و "الأحلام"، و"الهدهدة"، و"التخدير". وإذا ما كانت الصياغات الملتبسة تكشف بالتأكيد عن ميل للعب، وربما

الغموض، الذي كثيرا ما يتبدى لدى "مالارميه"، فإنها تكشف - بما لا يقل عن ذلك تأكيدًا - عن رغبة في إجبار القارئ على مشاهدة الجملة عن كثب، على ألا يقرأ النص بآلية اعتمادا على روتين الصياغات التقليدية . وعندما كانوا يلومونه على غموضه، كان "مالارميه" يقول : "أنا أفضل أن أجيب بأن ثمة معاصرين لا يعرفون القراءة" (٢٥٨) .

وتوضح لنا هذه الفقرة من "تصريح جوَّال" الأهمية التي يتخذها تنسيق الكلمات في نثر "مالارميه"، وهنا، يكمن الملمح الثالث لهذا النثر، وليس الأقل لفتا للنظر :

نزعة إعادة بناء الجملة :

والواقع أن "مالارميه" لن يتباهى - دون وجه حق، في نصوص "هذيانات" - بأنه "عثر على قالب خاص بكل جملة" : فنثره كله هو رد فعل ضد الجُمل الجاهزة الخارجة أبدا من نفس القالب. ولا ينبغي أن نرى في ذلك بحثا - عبثيا إلى حد ما - عن الأصالة بأي ثمن، لكنه دائما المنطق الجمالي الذي يريد أن يحدد لكافة عناصر الجملة مكانها النهائي، وأن يؤسس - فيما بينها - علاقات دقيقة، باختصار، بناء جملة مثلما نبني عالماً . ويرقى تركيب الجملة إلى مستوى "ميتافيزيقا ما" (٢٥٩) . وفي مفهوم كهذا، يتم - بعناية - حساب موضع كل كلمة، واستخدام كل فاصلة، لاشئ يترك للصدفة . وفضلاً عن ذلك، كان "مالارميه" يقول في حديثه عن نفسه : "أنا - على نحو عميق ودقيق - نحوي .. إن جملتي هي ما يجب أن تكونه (وتكونه) للأبد ..." (٢٦٠) .

وثمة - رغم هذا، فيما يبدو لي - "زمنان" في تكوين تركيب الجملة المالارمية (يهمل "تيبوديه"(٢٦١) و"شيرير"، اللذان لا تتبع دراساتهما التسلسل التاريخي، التمييز بينهما):

١) حتّى عام ١٨٨٥ (٢٦٢)، حيث يبدو "مالارميه" مهموماً - بشكل خاص - بالصراع ضد التشويه الذي تفرضه الضرورات النحوية (التي تفرض بضعة أنماط من الجمل متشابهة دائمـا) على النظام الحقيقي الذي تظهر خلاله الإدراكات أو الأفكار . وفي تحليله لهذا الجهد في "لا فوج"، عام ١٨٨٦، يقول "ويزيوا" أنه

> أراد أولاً أن يعيش الجملة كلها، أي الفكرة كلها، بتفاصيلها ومستوياتها المتنوعة، بحالات وظلال الأحاسيس . ثم يكتب على الورق - بصدق - رؤيته بكاملها لهذه الفكرة، لقد أعاد لنا الجملة المعاشة كاملة : محترما نظام الأحاسيس، والأحداث، والمستويات التي تشغلها الأجزاء، في روحه (٢٦٣) .

والخلاصة أن "مالارميه" يعمل بطريقة انطباعية، مجتهداً في إعادة رؤيته للأشياء في حقيقتها المباشرة، قبل أي تدخل من الذهن نحو إعادة بنائها طبقاً للمعرفة الثقافية التي نملكها (٢٦٤). وإذا ما

عدنا إلى المثال الذي ذكرته من "مشهد مقطوع"، فسنرى أن "مالارميه" يستدعى أولاً "امتقاعات الموسلين" و"أعمدة البناء"، أي ما يشد انتباه العين في المقام الأول، ثم الـ "إبتسامة"، والأذرع، قبل أن يقول إلى من تنتسب السلفات على نحو ما كان للغة الدارجة ألا تقصر عن فعله منذ البداية . هذا الانتظار للإسم الذي يظل مرجأ، بينما توصف أو يتم الإيحاء بسماته هو، فضلا عن ذلك، مؤثر أثير لدى "مالارميه" (قارن : "البطل، المستدعى لهؤلاء السلفات، والحارس عليهن، **مهرج**") .

وعلامات الترقيم (التي ستتاح لي فرصة التأكيد على أهميتها فيما بعد) فعالة بشكل خاص، في توزيع العناصر، وذلك بمراعاة مسيرة الأفكار أو الأحاسيس . يرى "مالارميه" - في محل عواد - "سعفا أصفر وأجنحة مطمورة في الظل، لعصافير قديمة" [٢٦٥] . ويوضح "تيبوديه" -بدقة شديدة- أن هذا الترقيم (أو - بالأحرى - هذا الغياب لعلامات الترقيم بعد "**أجنحة**")

> لا يتبع نظام الأشياء بل نظام الأحاسيس . فـ "السعف الأصفر والأجنحة المطمورة في الظل" تختلط - ككل - بالنسبة للعينين، فيما الترقيم يقطع بالتفسير المعاكس . وتفسير "عصافير قديمة" هو لحظة جديدة في الفكر، ملاحظة تفسر، وتتضمن - كي نفصلها عن الخيال - فاصلة[٢٦٦] .

لكن هذه المحاولة "الإنطباعية" - رغم أهميتها - لا تمثل سوى مرحلة أولى؛ فمالارميه لن يلبث أن يخلق لنفسه تركيبة أكثر جرأة أيضا في طموحاته وإنجازاته .

٢) اعتبارا من ١٨٨٥، سيبدأ "مالارميه" - طبقا لنظريته الجمالية، وعاداته الذهنية، ومفهومه "الميتافيزيقي" للغة - في فرض بنية أكثر **جوهريه** و **تركيبية** على جملته . ولنتذكر البوح الذي ذكرته من قبل : "إن جملتي هي ما يجب أن تكونه وتكونه للأبد". وإلى حد معين، فإن هذه الصرامة، وهذه الرغبة في تجميد الجملة في معمار صارم، في تثبيتها للأبد، تتعارض مع "الإنطباعية"، التي تسعى - على العكس - إلى تقديم الأشياء في مظهر وقتي لحظي . ورأى "ويزيوا" - الذي سبق ذكره - لا يشير إلا إلى مظهر واحد من الجملة المالارمية، هي - بعد عام ١٨٨٥ - "الجملة المعاشة"، أقل - بكثير - من كونها الجملة اللازمنية، معمار بديل عن الحركة، وتوزيع أوركسترالى بديل عن الميلودي . ويبدو لي أن "بواسي" سيرتكب نفس الخطأ إزاء "رمية نرد" [٢٦٧] .

ويمكننا أن نلاحظ - فضلاً عن ذلك - منذ عام ١٨٧٥، هذا النزوع إلى إعادة تركيب الجملة، لعقد علاقات بين عناصرها، تتطلبها لا قواعد النحو بل الضرورة الداخلية للفكرة. وحيث قد نندهش من أنه "لا توجد رابطة، في كل مدينة كبيرة، بين الحالمين الذين يقيمون فيها " [٢٦٨]، يكتب "مالارميه" : "ينبغي أن نندهش من عدم وجود رابطة بين الحالمين، المقيمين في كل مدينة كبيرة" : يبدو له مستحيلا - من وجهة النظر المنطقية - فصل "رابطة" عن "بين الحالمين"، مادامت

فكرة الجمع هي الجوهرية، ومن هنا يكمن رد الاعتراض المتوقع "المقيمين فيهـا" . وعلـى العكـس، فبفصل الصفة "فسيح"، بجزء كامل من الجملـة - عـن الإسـم المعطـوف عليهـا - يمنحهـا قيمتهـا الكاملة في الاتسـاع، عندمـا يكتـب "مشـهد، مضـيء، فسيح أكـثر مـن المنصـات" (٢٦٩) . وقـد أكـد "فاليري" - في مقدمته لـ "موضوعات إنجليزية" لمالارميه - علـى "هـذا النـوع مـن الطبـاق الأدبـي الّذي يقيم - بين الكلمـات والأفكـار - تماسـات أو انحرافـات محسـوبة ببراعـة" (٢٧٠) . وسـيبذل "مالارميه" جهده أكـثر فـأكثر، بـالطبع، في قصـائده التاليـة، لاسـتبدال التركيبـات الشـائعة بهـذه الأشكال من الجمل المدروسة، حيث تنهزم الصدفة "كلمة كلمة" .

واعتبارا من عام ١٨٨٥، سـيصبح هـذا الاتجـاه **الـتركيبي** - في النثر المـالارمي - هـو الأكـثر وضوحاً بشكل خاص . وليس من العبث أن نذكّر بأن هذا النزوع إلى التركيب - الـذي يشـكل كـل جماليات "مالارميه" (من الحرف إلى الكلمة، ومن الكلمـة إلى الجملـة أو بيـت الشـعر، ومـن بيـت الشعر إلى القصيدة، ومن القصيدة إلى الكتاب، كل شيء متماسك، وقد قلت ذلك، ليشكل "فلكا روحيا") (٢٧١) - هو أيضا، بالنسبة له، ضرورة حقيقية في منظومته الذهنية. ألـم يسـبق أن أجـاب على أحد الباحثين حين سأله عن "فكرة" ما :

> لا تتمثل لي الفكرة أبدا منفصلة، ليس لدي هذا النـوع، وأظـل هنـا في حيرة، فأفكاري تشكل قطعاً مصوغاً بشكلٍ موسيقي، ضمن كل، وأحـس بهـا - في تفقـد كـل شـئ - في عزلهـا - حتـى حقيقتهـا، وتصـدر رنينـا كاذبا.. (٢٧٢).

فلا الجملة ولا بيت الشعر المالارمي سيصبحان - إذن - تسلسلا خطياً بسيطا، بـل - بـالأحرى - "توزيعا أوركستراليا" للأفكار والإيحاءات الّتي تشكل كُلا حقيقيا شديد التركيب غالبا . ويمكـن أن يبدو أكثر صعوبة أن يمنح إلى جملة النثر - التحليلية والمضطردة بطبيعتها - هذا التركيز الـتركيبي . ويبدو أن "مالارميه" قد عكف علي تأمل هذه المشكلة، التي طرحت على كل كتاب قصيدة النثر: كيف يمنح النثر الفرنسي وقاراً أدبياً، وكيف يمكن تخطي إهمال المحادثة رغم فتنتها (الـتي يمكـن أن نربطها بهذين "النوعين"، المراسلات والمذكرات)، لمنح الجملة إيقاعاً، وبنيـة، وعمقـاً ؟ وهـا هـي إجابـة "مالارميه":

> إن لغة ما، الفرنسية، تسـتمد سلاسـتها مـن أن تبـدو مهملـة، ويشـهد الماضي على هذه الصفة، الـتي تتأسـس أولاً مثـل موهبـة رهيفـة للغايـة، في سلاسة، لكن أدبنا يتجاوز "النوع"، المراسلات أو المذكرات . والصياغات المتقطعة، ضربات أجنحة عالية تتراءى أيضاً : فمـن يمارسـها، يـدرك نوعـاً من التناسب الفريد للبنية، الصافية، ذات الصواعق البدائية للمنطق . لعثمةً،

تبدو الجملة، المكبوتة هنا في استخدامها الجمل الإعتراضية المتعددة، وهي تتكون وتعلو في توازن ما رفيع، ذي اتزان مسبق للإنعكاسات* (٢٧٣).

وهذا الجهد - في "تكوين" الجملة، ومنحها "توازناً ما رفيعاً"، بالاستخدام البارع للجمل الإعتراضية الّتي تقيم تماثلات وتدرجات للمستويات - يطبقه "مالارميه" على قصائده النثرية الأخيرة، وينشره - فضلاً عن ذلك - على كل ما يراه يستحق اسم "مكتوب". وقد لاحظ "تيبوديه" أن جملة "مالارميه" "هي - في الغالب - سلسلة من الاستطرادات والإدماجات" (٢٧٤). وقد درس "شيرير" - عن كثب - هذه "المحصورات" ** الّتي تصبح جملة النثربفضلها " مبنية منطقيا على عدة مستويات من العمق" (٢٧٥) . والواقع أن "مالارميه" يستخدم المحصور في المحصور، بحيث أن الجملة تصبح مبنية على عدة مستويات : وإذا ما حاولنا إعادة إنتاج هذه المستويات المختلفة طباعيا، مثلما فعل "شيرير"، فسيصبح "عمق" الجملة محسوساً من الوهلة الأولى . ولتكن جملة : "كان من الضروري، حتّى لا تحدث بفعل وجودي حيرة، أن أتمتع بالبراعة"، من "الكنسي"(٢٧٦). فبترتيبها على هذا النحو :

كان من الضروري	أن أتمتع بالبراعة
حتّى لا تحدث	حيرة

بفعل وجودي

سندرك - على الفور - أن الجملة مبنية "معماريا" بطريقة تركيبية وتماثلية، في آن . وقد نشر "مالارميه" هذا النسق على جمل أكثر تعقيدا بكثير، أحيل إليها في كتاب "شيرير" (٢٧٧).وجهد كهذا - يُبذل من أجل منح الجملة التحليلية الفرنسية شيئاً من الكثافة الخاصة بالجملة اللاتينية (٢٧٨) - بعكس نزوع "مالارميه" إلى الكليات، ويلبي الرغبة في جعل الجملة، لاجملة الشعر فحسب، "كلمةً كلية"، ووحدةً مركبة : وستسود هذه الرغبة - وقد دفعت إلى أبعد من ذلك - بنية "رمية نرد"، هذه القصيدة/ الجملة .

ويصاحب هذا البناء التركيبي - كما يقول "مالارميه" - "اتزان مسبق للانعكاسات" : اتزان **مسبق**، أي واعٍ وقصدي، هدفه خلق تماثل - (من هنا، يكمن عكس المضاف "بوجودي". في جملة "الكنسي" المذكورة من قبل) - وأيضا استدعاء إيحائي . وعندما يتحدث "مالارميه" عن "المسافات الحية بين نباتاته النائمة على جدول محصور وشارد أبدا" (٢٧٩)، فإن هيئة الجملة نفسها توحي بهيئة الجدول؛ وعندما يقول عن متجولة توقفت على حافة هذا الجدول : "أتعرف الدافع

---

* المقصود: عكس نظام الجملة، بتأخير الكلمة أو تقديمها.

**المقصود: الجُمل الإعتراضية، والجمل ما بين القوسين.

على توقفها، هى نفسها المتجوله" [٢٨٠]، ليعكس بهذه الطريقة النظام الطبيعي للجملة، "هل تعرف المتجولة نفسها الدافع على توقفها ؟ "، فإنه ينتج أثر انعكاس فريد، يصفه "تبوديه" على هذا النحو: "ألن نقول (وكأن) هذا النظام العكسي للأعضاء الثلاثة مثل الرأس، والجذع، والساقين، سيتراءى معكوسا تحت الماء، ويعلق رؤية المجذف نفسه ؟" [٢٨١] .

ولنذكر أخيراً – كي نكمل هذه الملاحظات حول "إعادة بناء "الجملة – الأهمية التي تلعبها **علامات الترقيم** فيها : فهي – بالفعل – التي تجمع وتوزع العناصر المختلفة للجملة، هي التي تسمح للنثر بأن يمتلك – مثل الشعر – القطع والإرجاء . وسنلاحظ – على سبيل المثال – في الجملة التالية، كيف ستسمح الفاصلة، بفضل استخدام الفصل وعكس الجملة، بتحقيق توازن مقطع بكامله حول اسم منعزل يمثل محور المقطع كله، هو "فونتانبلو" :

> إذا ما كان ثمة شقاق أثناء تمجيد الساعة، فقد حفرت صرخة هذا الإسم المعروف لإظهار استمرارية القمم المتلاشية متأخرا، فونتانبلو، الذي كنت أفكر فيه، صقيع الحجرة الأليمة، والقبضة المشدودة على رقبة من يقاطع : فلتصمت [٢٨٢] !

وسيتمكن "مالارميه" – بفضل علامات ترقيم متنوعة (الفاصلة، والنقطتين، ولا سيما علامة التعجب، التي سيستخدمها – عمدا، أكثر فأكثر – كي يؤكد كلمة ما) [٢٨٣] – من تحقيق وقفات في نثره، وصمت يشبه ما يخلقه في الشعر، في حالة الإرجاء، بين نهاية بيت وبداية البيت التالي . ولا تحتوي قصائد "مالارميه" الأخيرة – ونعلم ذلك – على علامات ترقيم، وقد شرح الشاعر سبب ذلك بنفسه :

> إن استخدام أو تنحية العلامات المناسبة يدل على النثر أو الشعر، ولا سيما كل فننا : فهى تتحقق بدون هذه الحيلة الطباعية من خلال امتياز تقديم الوقفة اللفظية التي تنظم الدفقة، الوقفة الصوتية التي تزن الاندفاعة، وعلى العكس، فثمة ضرورة أحبذها كثيرا، حسب تذوقي، تكمن في شكل مرسوم على صفحة بيضاء، تتخلله فواصل ونقاط مع توافقاتها الفرعية، يحاكي – بصورة مجردة – اللحن؛ ولم يكن النص المقترح – بصورة متميزة – مرقماً، حتّى لو كان نصا رفيعا [٢٨٤] .

هذه الكلمات الأخيرة – حتى لو حسبنا حساب المبالغة الطريفة (إذ يتعلق الأمر بـ"حوار تخيلي" حول موضوع علامات الترقيم) – تجعلنا نرى، جيداً، الأهمية التي يوليها "مالارميه" إلى معمارية الجملة، إلى هذا التركيب الذهني الذي يرسم في الفراغ، بشكل مثالي، صورة فكرة لم تتجسد بعد في كلمات . وكان بمقدور "مالارميه" وحده تخيل فكرة مختزلة في علامات ترقيمها – ويمكن موازاة هذا مع التأمل حول موضوع قصيدة النظم:

> الهيكل الذهني للقصيدة يتخفي ويتماسك في الفراغ الذي يفصل المقاطع وخلال بياض الصفحة : صمت دال لايقل جمالاً في تكوينه عن الشعر [٢٨٥].

فالفواصل من ناحية، وبياض الصفحة من ناحية أخرى : إنها مظاهر "الصمت الدال"، الذي يولج في القصيدة - فيما بين الكلمات المثقلة بالمادية - الشكل المضمر لعالم مثالي، ما يسميه "مالارميه" بـ" الشواهد الزفافية للفكرة" [٢٨٦]. وسنرى - عبر كتاباته الأخيرة - الحصة الممنوحة إلى "الأبيض" وهي تتزايد، باستمرار، كلّما تزايد لديه هاجس عالم مثالي، مطلق، على الشعر أن يستحضره بصمته أكثر ممّا عبر تعبيراته [٢٨٧].

قصائد النثر الأخيرة (١٨٨٥-١٨٨٧)

اضطررت - كي أرسم بشكل واضح الملامح الكبرى لتركيب الجملة المالارمية - أن أسبق قليلاً، وأتخذ أمثلة من نثريات كتبت بين عامي ١٨٨٥ و ١٨٨٧. والواقع أن "مالارميه" - إذا ما كان قد كتب بعضاً من أهم قصائده فيما بين ١٨٧٥و١٨٨٥ (وبشكل خاص قصيدته الشهيرة "نثرية إلى زهور الياسنت"، حيث تنطوي كلمة "نثر" على معنى ترتيلة طقسية **مقفاة**) - فإنه لم ينشر خلالها أية قصيدة نثر. إنها المرحله التي يتحول فيها عن النثر كأداة تعبير شعري، في اللحظة التي لم يكن المعجبون - الذين يبدأون في التلهف على الذهاب كل ثلاثاء إلى شارع روما - بأقل انبهاراً بقصائده النثرية من قصائده المنظومة، مثلما تشهد على ذلك قصيدة "بالعكس" لهويسمان عام ١٨٨٣ [٢٨٨]. لكنه يطبق - أكثر فأكثر على كل ما يكتبه نثرا (في مؤلفه اللغوي عن "الكلمات الإنجليزيه" عام ١٨٧٧، على سبيل المثال) قواعد نحوه الشخصي.

وفي عام ١٨٨٥، سيعود "مالارميه" - مع "عروس النيل البيضاء" - إلى قصيدة النثر، في فترة سيعتبر القصائد التي يكتبها نظما أو نثرا كتمارين بسيطة يستهدف بها "تدريب اليد" [٢٨٩]، دون تخل عن الأمل في إنجاز مقطع على الأقل من "المؤلَّف الكبير". فلماذا هذه العودة إلى قصيدة النثر ؟ بكل بساطة، لأن "مالارميه" - بلاشك - قد وجد نفسه، وقتئذ، في حالة من الإنهاك الذهني والعصبي تجعل نظم الشعر يكلفه الكثير. "الرباعية تطوحني، أنا المريض والمعذّب بالواجبات، خمسة عشر يوما خارج الممر الوعر الذي تسلقته ذهنيا"؛ هكذا كتب إلى "دوجاردان" في ١٠ سبتمبر ١٨٨٥ [٢٩٠]. وأيضا، عندما يطلب منه "شيء غير منشور"، فإنه يبعث بسهولة أكبر (إلى "فيرلين" و"بيكا") بقصيدة نثر، لا بسوناتا . ولنضف أنه في هذه الأعوام التي سبقت بقليل "اكتشاف" الشعر الحر، كانت قصيدة النثر واسعة الانتشار : كانت كل المجلات الشابة تنشرها، وستذكر "لافوج" - في فهرس عددها الأول، في أبريل ١٨٨٦ - قصائد "شكوى الخريف" و"ارتعاشة الشتاء" و"ظاهرة مستقبلية" .

واعتباراً من عام ١٨٨٥ حتّى ١٨٨٧، ينشر "مالارميه" :

عروس النيل البيضاء، المنشورة في ٢٢ أغسطس ١٨٨٥، في "لار ايه لامود" (الفن والموضة).

المجد، المنشورة في ١٨٨٦، في "نوتيس" (لمحة) التي كتبها "فيرلين" من أجل "رجال اليوم" للناشر "فانيبه"،

الكنسي، المنشورة في ٤ ديسمبر ١٨٨٦، في "جازيت ليتراريا أرتيستيكا ايه سينتفيكا" (المجلة الأدبية والفنية والعلمية) في "توران"، التي كان يديرها "فيتوريو بيكا" (٢٩١) ؛

تصريح جوّال، المنشورة في ١٢ أغسطس ١٨٨٧، في "لار ايه لامود" .

ويمكننا أن نُلحق بهذه القصائد الأربع قصيدة "صراع"، التي نشرت في "لاروفي بلانش" عام ١٨٩٥، وشكلت وقتئذ جزءًا من "تنويعات حول موضوع"، قبل أن تُجمع في "حكايات وقصائد "من "هذيانات "عام ١٨٩٧، والنسخة الجديدة من قصيدة "اليتيم" المنشورة في ديوان "صفحات "عام ١٨٩١، تحت عنوان "ذكريات" : وتمكننا هذه القصيدة، وقد عدلت تماما، من تقدير الطريق الذي قطعه "مالارميه" منذ ١٨٦٤ . وتلك هي قصائد النثر الأخيرة التي كتبها.

ونحن نرى – من "عروس النيل البيضاء" إلى "تصريح جوال"، أوبالأحرى حتّى "صراع" – تطور الاتجاهات الخاصة بنثر "مالارميه" إلى نهاياتها القصوى، بقدر تزايد متطلبات الشاعر إزاء اللغة .

وربما تكون قصيدة "عروس النيل البيضاء" – التي كتبت في "فالفان" عام ١٨٨٥ (٢٩٢) – هي أجمل قصائد "مالارميه" النثرية : إنها – كما يكتب "تيبوديه" – "قصيدة أيامه الصيفية، والجدول المضيء الذي يحمل الزورق مثل الحلم الذي يلمسه" (٢٩٣) . وهي – أيضا – أكثر مالارميةً من أية قصيدة أخرى، قصيدة الغياب – غياب متحول إلى حضور مثالي، يعمر نعيمه حلم الشاعر، بأفضل من أي واقع آخر . وبدلاً من الإبحار لتحية السيدة التي رآها لتوه – (التي سمع اقتراب خطواتها، وهو متخف في زورقه) – فإنه سيرحل بلا ضجيج، حاملاً معه عروس النيل البيضاء إلى حلم غير متحقق (٢٩٤) :

النصيحة، يا حلمي، ما العمل ؟
فتلخيص الغياب العذرى المبعثر بنظرة في هذه العزلة و – مثلما نقطف– في ذكرى مكان ما – إحدى عرائس النيل البيضاء السحرية المسيجة، اللائي ينبثقن عندئذ فجأة، وهن يطوقن ببياضهن المجوف شيئاً ما، مجبولاً من أحلام بكر، من سعادة لن تتحقق، ومن أنفاسي المحبوسة في

الخوف من وصول، من رحيل مع : ضمنياً، بينما أكف عن التجذيف شيئاً فشيئاً بدون صدمة تحطيم الوهم ولا هدهدة الفقاعة المرئية المطوية في هروبي ترمى على الأقدام الطارئة لشخص ما التشابه الشفاف لقطف زهرتي المثالية[٢٩٥].

هذه الجملة، التي تمثل إعجازًا حقيقيا في الشعر، في السلاسة، والتوفيق الاستعاري - لا بسبب الرمز الفاتن لعروس النيل البيضاء فحسب، بل أيضا بسبب التوافق الموفق بين الكلمات المجردة والملموسة، الذي بفضله تبدو لنا الصورة لامادية، مثل حلم، دون فقدان مذاق الواقع الملموس : "بياض مجوف"، "فقاعة الزبد المطوية في هروبي"، "التشابة الشفاف" - ربما يرجع جانب من رهافتها إلى أن "مالارميه" قد استرخى هنا، وأطلق العنان لتركيب أكثر "عادية"، حيث الكلمة ظرفية : فالجملة تنساب، مثل زورق سريع، على الماء الهادئ، وتسجل "عروس النيل البيضاء" اللحظة الرائعة التي لم يضح فيها "مالارميه" -وقد سيطر تماما على وسائله الأصيلة في التعبير- بالسحر الأكثر مباشرة للصور وترخيم الصوت، من أجل رغبته في التجريد والإيجاز . ورغم هذا، فثمة -في هذه القصيدة- مقاطع أكثر تجريدا، أكثر "قصصية"، وأكثر ثراء في الفكر ممَّا في الشعر: مثل هذه الجملة، المخصصة لترجمة نفس الفكرة السابقة تقريبا :

إذا ما كان المفهوم الغامض يكتفي بنفسه : ولن ينتهك البهجة التي تتسم بعمومية تسمح وتقضي باستبعاد كل الوجوه، إلى حد أن ظهور أحدها (جليا، بلا انحناء، على العتبة الخفية لهيمنتي) سيزيل اضطرابي، الذي لا يملك ما يفعل معه[٢٩٦].

ولنقرأ الآن "المجد" و"الكنسى"، و"تصريح جوَّال "بالذات : سنرى أن جملة "مالارميه" تصبح دائماً أكثر تركيبية، أكثر قصصية، وأكثر تجريدا و -بالتالي- أكثر غموضا. إن "مالارميه" يرفض أي تنازل، سواء بالنسبة للمنطق المألوف للغة، أو للموسيقى اللفظية . إنه يريد أن يستبقى -في جملته ذات الكثافة الفريدة- عالماً بأكمله من الأفكار والإشارات والعلاقات، إلى حد قراءتها -من أجل التأكد من عدم فقدانها أي شئ- بالتوقف طويلاً عند كل كلمة. ويمكننا أن نرى -عند مقارنة الحالات الثلاث المتتالية لـ "سيمفونية أدبية" - كيف وصل "مالارميه"، من كثرة ما يصفى ويكثف ويركِّب، إلى أن يختزل في سطرين مقطعا (هو مقطع التضرع إلى ربة العجز) كان يتكون من أربعة عشر سطرا عام ١٨٦٤[٢٩٧]. لكن ما من شئ يمكن أن يوضح -بشكل أفضل- الطريق الذي قطعه منذ قصائد الشباب، أكثر من المقارنة بين قصيدة عام ١٨٦٧، "اليتيم"، والنسخة الجديدة المستعادة، التي أعيد التفكير فيها، وأضفيت عليها "المالارمية"، عام ١٨٨٨، تحت عنوان "ذكريات". وقد قامت السيدة "سوفران" بالمقارنة التفصيلية[٢٩٨] . وسأكتفي بالمقابلة بين مقطعين:

اليتيم [٢٩٩]

(الطفل) كان يأكل، في شكل قطعة خبز عليها جبن أبيض، الزنبق المفتون، والجليد، وريشة البجع، والنجوم، وكل بياض الشعراء: كنت سأرجوه كثيرا ليتقبلني في وجبته ما لم أكن خجولا إلى هذا الحد، لكنه اقتسمها مع آخر أتى فجأة، متقافزاً – مهرج صغير من الكوخ المجاور، الّذي تجرى فيه استعراضات للقوة، هذا التمرين الطائش، الذي لا يتوقف عند تفاهة وضح النهار . كان عارياً تماما في لباس للبحر مغسول ويتذبذب بصخب مدهش : كان هو الذي وجه لي الكلام : "أين والداك ؟ ليس لدي، أجبته".

ذكريات [٣٠٠]

كان يفرغ إلى نفسه في هيئة قطعة خبز عليها جبن طرى، والآن ثلوج القمم، والزنبق أو بياض آخر مكون من أجنحة في الداخل : كنت سأرجوه أن يتقبلني في وجبته الرفيعة التي سرعان ما تقاسمها مع شخص أكبر مشهور منبثق أمام قماش قريب. خلال استعراضات للقوة وتفاهات مقرونة بالنهار . عار، بالتذبذب في رشاقته المدهشة، في رأيي، بلباس البحر، وهو، الذي بدأ على أيه حال : "والداك ؟ – ليس لدي".

كل النزعات الخاصة بالتركيب المالارمي قد تأكدت هنا، مؤديةً إلى إلغاءات وتغييرات دالة . إنها نزعة التجريد التي تدفع "مالارميه" إلى التخلي عن "بياض الشعراء"، الذي كان يتناقض بطرافة مع قطعة الخبز بالجبن الأبيض، ليحدثنا عن "بياض مكون من أجنحة في الداخل" – انتقال يذهب من "الواقع" (ريشة البجع، عام ١٨٦٧) إلى "المثال"[٣٠١] . و"الكوخ" – الملموس بشكل مفرط – يصبح "قماشا" بفعل الكناية . وأخيرا، بدلاً من أن يرينا الطفل الّذي يتذبذب في "لباس بحر مغسول" (أي **ناصل اللون**)، يحثنا "مالارميه" -بمجاز مرسل جريء، وإن يكن ليس استثنائيا لديه[٣٠٢]– عن "رشاقته بلباس البحر"، ليصبح لباس البحر مجازا بدلا من عنصر وصفي .

تجريد أيضا وتكثيف، مادامت غالبية الأفعال قد اختفت : إن "مالارميه" يلغى بلا قيد ولا شرط فعل "يكون" ("عار"، بدلا من "كان عارياً تماماً"، و"هو، الذي"، بدلاً من "كان هو الذي")، ويضع اسم المفعول محل أفعال أخرى ("المقتسمة" بدلاً من "تقاسم"، و"منبثق" بدلاً من "الذي أتى فجأة متقافزاً")، والفعل في المصدر (بأن "يتذبذب"، كمصدر للسرد، بدلاً من" كان يتذبذب")، أو بفعل تركيبات غريبة : الكوخ" الذي كانت تجرى فيه استعراضات للقوة" يتحول

إلى "قماش قريب" تقام فيه "استعراضات للقوة". وفي جملة "كنت سأرجوه كثيراً ليتقبلني في وجبته، مالم أكن خجولاً إلى هذا الحد "، يلغى "مالارميه" الجملة الشرطية مادامت تساوي "لو لم أكن قد شعرت أنني آدمى" - ويكتب : "كنت سأرجوه أن يتقبلني في وجبته **الرفيعة**" ؛ وفضلاً عن ذلك، ومادام الماضي المشروط" كنت سأرجوه" يكفي للإشاره إلى أن الواقعة لم تتحقق، فإنه يلغى أيضا أداة الربط "لكن" التي كانت تلي الافتراض .

وهو نفس الإيجاز فيما يتعلق بتعدد البداية : الجليد والزنبق (سنلاحظ استخدام المفرد !) سيكفيان لاستحضار البياض، دون أن تكون هناك حاجة إلى بجع ولا نجوم : و"الجبن الأبيض" نفسه سيصبح "جبنا طريا"، وهو ما يعرف الجميع أنه أبيض : فالإيحاء يحل محل الوصف . ولنسجل - هنا عرضاً - هذه السخرية الباسمة لمالارميه، التي قال عنها "تيبوديه" : "السخرية، التي كانت تشكل إحدى المصادر العادية لعبقريته، تتخفى عادة وتمتزج في الإيحاء"، ويضيف : "إن منبع السخرية والإيحاء اللذين يجب إدراكهما بمعنييهما الاشتقاقيين الخالصين، وعلى مستوياتهما المتعددة يظل، رغم هذا، واحداً "(٣٠٣) . ونعلم إلى أي حد كانت محادثة الشاعر تذخر بالتقابلات المضحكة في الصور الطريفة بقدر ما هي مفاجئة (٣٠٤) . وينعكس نفس النسق الذهني في نثره، حيث يدفعه "شيطان التماثل "إلى إيجاد الصور الأكثر إدهاشاً عن القبعة ("الشهاب المعتم" (٣٠٥) أو "هالة من الحصير") (٣٠٦)، واكتشاف رموز شبه طريفة شبه عميقة، في قطعة خبز عليها جبن أبيض مثلما في لباس البحر المخطط لحفارى الآبار (٣٠٧) . ونشعر أن "مالارميه" - إذا ما كان يميل، بشكل طبيعي - إلى "أن ينقل "الأشياء الأكثر نثرية إلى مستوى المثال، فإنه لا يفعل ذلك دون ابتسام من جانب القارئ، الذي يتساءل ما إذا كان يتعرض لخدعة ما، ومن جانبه نفسه، حيث تظل لغته الاستعارية غير قابلة لتحقيق التواصل مع الغالبية . ويحدث أيضا أن يوفق بسخرية بين اللغتين، لغة المألوف ولغة الشاعر المصفاة، على سبيل المثال في "تصريح جوَّال"، حيث نفس الفكرة، التي يتم التعبير عنها في البداية في لغة مجردة، سرعان ما يليها معادلها المألوف : إن جمهرة المشاهدين توافق على "مقايضة نقودها البرونزية بافتراضات صائبة وراقية، باختصار، يقين كل منهم بعدم انخداعه" (٣٠٨)، أو في "صراع"، حيث الحوار المتخيل بين الشاعر والحفارين يليه - فضلاً عن ذلك - هذا التصريح السوداوي : "محزن أن يظل إنتاجي، بالنسبة لهؤلاء، في جوهره، مثل السحب في الغسق، أو مثل نجوم، عبثية" (٣٠٩) .

والواقع أنه في الفترة التي جمع وعدل من قصائده النثرية لإعداد ديوانه "صفحات"، الذي سينشر عام ١٨٩١ (٣١٠) - (وذلك ما سيكون أكثر صحة في فترة "صراع") - أحس "مالارميه" ببعض الضيق عندما شعر أنه معزول، لا عن الحفارين فحسب، بل أيضا عن الجمهور العريض .

وبالنسبة لشخص مثل "فيتوريو بيكا"، الذي يضع قصائده النثرية - بحرارة في "كرافاش" (٣١١) - في مستوى أعلى من قصائد "بودلير"، معتبراً أنها تتخطى قصائد الأخير" في الكمال التشكيلي والموسيقي، وفي القوة الإيحائية الخاصة" - (وسيرى فيها أيضاً "اقتراناً للإيجاز المفرط في الكثافة بالرمزية البالغة الصعوبة") - شأنه شأن "بول بورد" (٣١٢)، وشأن النقاد سيئي النية أو المداحين الحمقى! - يعامل "مالارميه" باعتباره "انحطاطيًّا" *، يشبه "ليكوفرون"، ويسأل "لماذا لا يكتب وكأنه يريد أن تفهمه طاهيته" (٣١٣). وينبغي الإعتراف بأن قصائده النثرية الأخيرة (أفكر - أساساً- في "ذكريات" و"تصريح جوّال") قد كتبت لتضليل حتّى القراء المتعاطفين، فما من تنازل واحد إزاء اللغة المألوفة : يجب التوقف أمام كل كلمة، وإكمال ما يقال، والتعلق - في أبرع محاولاته - بفكر الشاعر . إنهما - في آن - قوة وضعف كتابة بهذا القدر من الإيجاز : أبداً لا تجرفنا دفقة غنائية أو خطابية، أو تهدهدنا نغمة هارمونية : فمالارميه الذي يرفض كل استسهال يمتنع - حتّى - عن الموسيقي اللفظية . إن المتعة الذهنية المنتشرة عبر نثره إلى القارئ الذي لا يخشى بذل الجهد، لا تصاحبها أية متعة للأذن، ويمكننا أن نأسف على أن "مالارميه" الذي يرصع شعره بالكلمات المضيئة أو المتوافقة مثل "ماس" و"طيران" و"نجمة" ... يستمتع، فيما يبدو، بحشو نثره بكلمات في بشاعة climatérique/ حَرِج (٣١٤)، و authentiquons/ فلنوثق (٣١٥)، أو هذه الـ subséquemment/ مِن ثَم، الّتي أذهل صوت حذائها البوت "تيبوديه" (٣١٦) . وقس على ذلك تقطيع الجملة، الذي يرجع إلى تراكم العبارات الإعتراضية وإلى البناء "في العمق"، الذي يوقفنا باستمرار، ويقطع الدفقة التي كانت ستجذبنا : فثمة لذة ذهنية بلا شك، لكن اللذه الشعرية أقل بالتأكيد عند قراءة جملة (نصف جملة، بالأحرى) من هذا القبيل :

> ورغم هذا، مدفوعاً بالطابع الأخوي للإستثناء في البؤس اليومي مثل مرج، عندما تقيمه كلمة العيد الغامضة، فيتسع لأحذية عديدة تراوح فيه (ولهذا السبب تبزغ من أعماق الثياب ذبذبة فريدة من الفلس القاسي نحو الخروج بهدف وحيد هو العناء)، هو أيضاً ! أي إنسان مجرداً من كل شئ عدا فكرة أنه كان يمكن أن يكون واحداً من المصطفّين، إن لم يكن للبيع، أو الرؤيه، فماذا إذن، قد استسلم إلى الدعوة للموعد الناجع(٣١٧).

وفي حين أنه في أشعاره المنظومة، حتّى في أكثرها غموضاً، (خصلة الشعر، إلى السحابة المرهقة، صامت)، يحافظ "مالارميه" على التعويذة السحرية ويومض، حسب تعبيره، بـ "خيط

***الانحطاطيون**: مدرسة شعرية فيما قبل الرمزية، ظهرت أواخر القرن التاسع عشر، من روادها بودلير ومالارميه.

مضمر من النار على الأحجار" (٣١٨)، فإنه يتوتر في النثر إلى هذه الدرجة إزاء اللغة المشتركة، إلى حد أن "قوله" الذي كان ينبغي أن يكون - حسب تصريحه - "حلما ونشيداً قبل كل شئ"(٣١٩)، يصل إلى عدم الإنشاد أبداً في قصائده الأخيرة .

لكن، أنستطيع لوم كاتب على إخلاصه لنفسه، والمضي في الطريق الذي اختاره إلى الحد الأقصى؟ كان "مالارميه" عاجزاً، ولم يشعر بالحق في التصرف بشكل مختلف(٣٢٠). وعلينا- على أية حال- أن نؤكد على أنه كان يكتب كل نثره، لا "قصائده" فحسب، بنفس الحبر الغامض. وفضلاً عن ذلك، كان الناشرون يساورهم الشك !. ويحدد " دو جاردان "لمالارميه- وهو يطلب منه المساهمة في "روفي اندبندانت" - بأنه ينبغي لهذه الوقائع "أن تكون مكتوبة بالأسلوب الذي تسمونه أسلوب المحادثة" (٣٢١). وقد رحبت مجلة "لاروفي بلانش" - الأكثر جرأة، و"بإقدام" (٣٢٢) - باجتزاءات "تنويعات حول موضوع" ؛ وهي سلسلة وقائع نشرت خلال عام ١٨٩٥ . ومما هو دال أن قصيدة "صراع" التي شكلت جزءاً من هذه الـ "تنويعات"، كانت ستلحق فيما بعد بالقصائد النثرية في "هذيانات"، ممّا يثبت تماماً أنه ليس ثمة اختلاف جوهري من قصيدة إلى القصائد الأخرى . ونحن في الفترة التي قال فيها "مالارميه" إلى "جول هورت":

> ليس هناك في الحقيقة نثر . هناك حروف الهجاء، ثم أشعار مقتضبة إلى هذا الحد أو ذاك، مطنبة إلى هذا الحد أو ذاك . وفي كل المرات التي كان ثمة جهد في الأسلوب، كان ثمة نظم(٣٢٣).

والواقع أن "مالارميه" يميز لا بين **نثر وشعر**، بل - كما سبق ورأينا - بين **الكلام والكتابة**، فهو يريد أن يفصل الأدب نهائياً عن "أسلوب المحادثة"، "خوفاً بالتأكيد من الإنتهاء إلى الثرثرة"(٣٢٤) . وسيطبق على كافة أشكال الكتابة - حتّى مراسلاته ! - نفس الضرورات الصارمة. وثمة ملحوظة أكثر أهمية، لا سيما أن "مالارميه" - في مقالاته في "لاروفي بلانش"، وتحت تأثير تأملاته حول "الكتاب"، والاضطراب الذي كان يوقعه بيت الشعر الحر في الشعر على وجه التحديد - سيتوجه نحو شكل جديد في الكتابة، ويتقدم - عبر تجديدات طباعية جريئة نحو الصيغة الثورية لـ "رميه نرد" . وسنحاول أن نرى - حالياً - كيف يتوصل الشاعر، فيه، إلى مفهوم هذا العمل الأخير، الذي يمثل خلاصة كل تأملاته الجمالية، وتركيباً لشكلين -النّظم والنثر- حيث لا يكف الشعر عن التذبذب بينهما خلال العشرين عاماً الأخيرة من هذا القرن.

(٥) "رمية نرد"

خلاصة النظرية المالارميَّة

وتركيبة الشعر والنثر

في الفترة التي كان "مالارميه" يؤلف قصائده النثرية الأخيرة، من عام ١٨٨٥ إلى عـام ١٨٨٧، كان ثـمة ثـورة تجرى في الشعر : ويمكننا أن نـؤرخ أولى محاولات الشعر الحر بعام ١٨٨٦. وسرعان[٣٢٥] ما سنرى الطليعة الشعرية - بعد بحث استغرق وقتاً طويلاً في اتجاه قصيدة نثر موقعة أكثر فأكثر، ومسجوعة، و - إذا جاز القول - "منظومة"، بتحريض من "كان" و"لافورج" و"موريا"، وهي تتجه - في النهاية - إلى التحول نحو شعر يمنحها حرية وتنوع النثر، بإبداع ما سيحتفظ باسم **الشعر الحر** . ولم يكن بمقدور "مالارميه" أن يظل مالارمياً إزاء محاولة تلحق بتأملاته الخاصة - لا في الشعر فحسب، بل أيضاً في الصفحة وفي التطور الفراغي للقصيدة . وعن طيب خاطر زائد، يتم نسيان أنه وضع نفسه - إلى جانب "فيرلين" - في أصل الثورة الشكلية لعام ١٨٨٦ : ولنذكّر بأن قصيدة "أصيل إله الريف" قد "دفعت الشعر البارناسي بأكمله إلى الصراخ"، ويضيف (إلى "ج . هورت" الذي كان يسأله عن "التطور الأدبي") [٣٢٦] :

> لقد حاولتُ فيها بالفعل أن أضع إلى جانب البحر السكندري، في كل هيئته، نوعاً من اللعب المألوف المعزوف عزفاً رديئاً حوله، مثلما يقال بالنسبة لمصاحبة موسيقية يقوم بها الشاعر نفسه، ولا تسمح للشعر الرسمي بالخروج إلا في المناسبات الكبرى .

وبالفعل، فعندما نقرأ على سبيل المثال :

هذه الحوريات، أريد تخليدَهُن .

صافية للغاية،

ورديتهن الشفيفة، حتّى أنهن يرفرفن في الهواء

الساكن بنعاس كثيف .

هل كنتُ أحبُّ حُلما ؟

نتحقق من أنه – بالاستخدام المترابط لـ "الفراغات" وللتفاوت (٣٢٧) – يتم كسر البحر السكندري بالنسبة للعين، إن لم يكن للسمع (إضافةً إلى أن الفراغ يوحي بوقفات، وصمت)، إنه يخلق لنفسه- كما يقول "مالارميه" أيضاً – "نوعاً من السلاسة بين الأبيات ذات الدفقات القوية" (٣٢٨) التي ستنتج تأثيراً أكبر في عدم الخروج" إلا في المناسبات الكبرى" .

وسنرى أن هذا "الكسر للإيقاعات الأدبية الكبرى" (٣٢٩) بعيد – رغم هذا، في ذهن "مالارميه" – عن أن يكون، مثلما أراد الشعراء الشبان، ضربةً عنيفةً موجهةً إلى "المبدأ" العجوز للنظم، وتستهدف مهاجمة البحر السكندري الكلاسيكي بعنف . بل الأكثر : إنه يرى في استخدام الشعر الحر هذه المزية التي تجعل الشعر الكلاسيكي -المدرك باعتباره نوعاً من مطلق النظم، "حليةً نهائية" (٣٣٠) – يظل، من الآن فصاعدا، شكلاً استثنائياً لن يخاطر أبداً بأن يتشوش . وعبر إطراء ذي حدين – في مقالاته وخطاباته، في الفترة من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٥ – يمتدح "مالارميه" الشعراء الذاتيين لعثورهم على "إيقاعهم الذاتي" (٣٣١)، ولأن كلاًّ منهم قد فتح لنفسه طريقه "الفردى" في الغابة الشعرية(٣٣٢): تاركاً الشكل القديم "اللافردى" (٣٣٣) تحت تصرف من يفكرون في "مؤلَّف" مطلق ذي طاقة كونية . وسيكتب – في عام ١٨٩٤ أيضاً – "في الشعر اللافردي أو الخالص ستتوافق الغريزة التي تستخلص من العالم نشيداً، كي تضيء فيه الإيقاع الجوهري وتلفظ، سُدى، النفاية"(٣٣٤)

كيف نفسر لأنفسنا – إذن – أن الشاعر قد يتوصل، عام ١٨٩٧، إلى شكل مبتدع، بهذه الجرأة، مثلما في شكل "رمية نرد" ؟

ينبغي التأكيد – أولاً – على أنه رغم العقيدة التي ظل مؤمناً بها تجاه الشعر الكلاسيكي، فإن

"مالارميه" يتركنا نلاحظ - في السنوات الأخيرة من حياته - زوال محبته لما كان يسميه "القالب القديم المتعب" (٣٣٥)، وهو ما سيبوح به إلى "كازاليس" عام ١٨٩٣ :

سنختلف، أنت وأنا، على إخلاصك لهدهدة مستمرة لأشعار أتغافل
عنها إلى حد ما بفعل الضجر ... (٣٣٦)

والواقع أنه سيكتب - اعتباراً من هذه الفترة - القليل من القصائد المنظومة، لاسيما قصائد المناسبات . وهذا الشعور بالضجر إزاء الشعر الرسمي، الذي يحس به أحد المدافعين عنه، يستحق التسجيل (٣٣٧) . وينبغي أن نضيف أن "مالارميه" كان يعتقد أن كل قصائده المنظومة أو النثرية- خارج "المؤلَّف"، هدف حياته - ما هي إلا "لتمرين اليد" (٣٣٨)، انتظاراً لإحالته إلى المعاش (كانت ستتم في أكتوبر ١٨٩٣) التي كانت ستسمح له بأن يكرس نفسه تماماً - في النهاية - إلى "تطريز بينيلوب" (٣٣٩) الخاص به . وها هو يكتب إلى "ش . موريس" - عام ١٨٨٣ - أنه "طالما ينقصني وقت الفراغ هذا، فإنني أشغل نفسي بهيكل مؤلَّفي النثري" (٣٤٠) . فما الذي كانه هذا العمل التمهيدي الخفي؟ ومن المشروع تماماً - على أية حال - أن نرى انعكاساً لتأملات "مالارميه" حول "المؤلَّف"، في عديد من المقالات التي يكتبها : إنه يتساءل عن الأدب، وعلاقاته بالفكرة، وبالمسرح، والموسيقى (بعد ما قاده أصدقاؤه الفاجنريون (نسبةً إلى فاجنر) في البداية، أصبح يذهب بانتظام إلى الحفلات الموسيقية، اعتباراً من عام ١٨٨٥)؛ ويلقى عام ١٨٩٤ محاضرةً عن "الموسيقي والآداب"، ويكتب عام ١٨٩٥ سلسلةً من المقالات حول "الكتاب" كـ "أداة روحية"، وحول الشكل الذي يجب منحه له.

وسنرى تأملات "مالارميه" - لاسيما خلال عامي ١٨٩٤ - ١٨٩٥ هذين - وقد غذتها عناصر جديدة من جراء محاولات الأشعار التحررية التي لم يكن يخفي أبداً "اهتمامه الحار" بها(٣٤١)- وهي تتوجه صوب فكرة تركيبية من **الشعر والنثر**، هذين النمطين الخاصين بتطور **الكلمة** عبر "مراحل الفكرة والزمن" (٣٤٢). وتؤكد ملحوظة أساسية في "الموسيقي والآداب" على تنافر هذين الشكلين، بما أحدهما ضرب من العمارة الروحية، اللازمنية، فيما الآخر - الذي يتطور في الزمن- هو، حقاً (الرواية مثال على ذلك)، فن الزمن .

الشعر المنطلق بدرجة أقل في سهام تتعاقب في شبه تزامن نحو الفكرة،
يختزل المدة إلى تقسيم روحي خاص بالموضوع : يختلف عن الجملة أو
التطور العارض، الذي يقوم به النثر، وهو يخفيه، بألف حيلة (٣٤٣) .

فهل من الممكن - إذن - القيام بـ "مصالحة بين المتناقضات"، حسب صيغة الجدل الهيجلي، بين **الشعر والنثر** ؟ و"مالارميه" الذي تحقق، عام ١٨٩٢ - من "أن كل محاولة معاصرة من القارئ تكمن في أن تنتهي بالقصيدة إلى الرواية والرواية إلى القصيدة" (٣٤٤) - قد تابع بالتأكيد،

باهتمام مشبوب، **محاولة** التركيب المزدوجة التي قادها الرمزيون : فأحياناً ما يتخلل الشعر النثر، لينزع - بلا توقف - إلى تحويل النثر إلى شعر، إلى **إخراجه من الزمن** بفعل لعبة الإيقاعات والسجع [٣٤٥]، وأحيانا ما يتخلل النثر الشعر، ليفرض عليه تقطيعاته إلى أجزاء منطقية ومسيرته **المتعاقبة** . وفي الحالة الأولى، لدينا "قصيدة النثر" (يدرك "مالارميه"، مثل الرمزيين، هذا التعبير بمعنى "نثر إيقاعي") [٣٤٦]، وفي الحالة الثانية، الشعر الحر، الذي ليس سوى "نثر ذي تقطيع مدروس) [٣٤٧]، كما يقول "مالارميه" .

وقد صرح "مالارميه" عام ١٨٩٤ - فيما يتعلق بـ "قصيدة النثر" - في "الموسيقي والآداب" :

> أسلوب، ونظم، إذا ما كان ثمة وزن، ولهذا فكل نثر لكاتب معجب بنفسه، يخرج من هذا الانقياد إلى المألوف، والزخرفي، يمتلك قيمته كنظم متقطع يتلاعب بجرسه وأيضا بالقوافي الخفية: وفقا لعنقود أكثر تعقيدا . التألق الجيد لما نال حديثا لقب قصيدة النثر [٣٤٨] .

وبالفعل، لا تنعدم أمثلة النثر **الموزون**، في هذا التاريخ الذي "تتألق" فيه - عن طيب خاطر، بالتحديد - قصيدة النثر في أعمال أوسع من النثر "الزخرفي"، والحكايات أو السرديات : "رحلة الإيرياني"، "مذبح الطواف"، و"حكايات رينيه" ... وفي عام ١٨٩٤، ستنشر "أناشيد بيليتيس"، و"كتاب مونيل" و "دقائق من رمل تذكاري"، ذلك العمل الغريب الذي سيطري "مالارميه" عليه مؤلفه الشاب المبتدئ، "الفريد جاري" [٣٤٩] . ورغم هذا، فالأمر لا يتعلق باعتبار أن هذا الشكل الجديد ينبغي أن يلغي الشعر الكلاسيكي : "فالوزن السابق يبقى إلى جواره" .

ونفس التحفظ إزاء الشعر الحر، وتعبيرات "الموسيقي والآداب"، تجعلنا نعتقد أن "مالارميه" يعتبر تجربة الشعر التحرري - في عام ١٨٩٤ هذا - منتهية فرضيًّا بالقوة :

> اكتشاف سعيد، يبدو معه بحث الأمس شبه منته، ألا وهو **الشعر الحر**، تغيير كثيرا ما أقول إنه فردي، لأن كل روح هي عقدة إيقاعية [٣٥٠] .

وهذا البحث - وقد "انحل الانصهار نحو الكمال" - ألم تكن له فائدة أخرى سوى أن يتيح وقتًا للراحة للشعر الكلاسيكي، كـ "أداة منهكة"، وأن يدفع أيضاً، رغم كل شيء، بـ "مؤلفات حقيقية" ،" بمعزل عن السجال حول الشكل" ؟ يمكننا أن نعتقد ذلك .

والواقع أن"مالارميه" - في هذه النقطة الميتة بالتحديد - سيعاود المحاولة لحسابه الشخصي، ويقودها إلى ما هو أبعد بكثير من سابقيه . إنه يعيد التأمل لكن على مستوى آخر - في نظريات الرمزيين الَّذين كانوا يحلمون بأن يصهروا، في شكل واحد متغير أبديًّا، أشكال التعبير المتنوعة، وأن يتوصلوا أيضا إلى تركيبة من "الأنواع" المختلفة، الرواية والمسرح والشعر، إنه يحلم بأن يجعل من **الكتاب**" أداةً روحية"، ذلك "المؤلَّف" الأسمى، الَّذي يزاوج في آن بين وسائل فنون الفراغ

(العمارة والرسم)، وفنون الزمن (الموسيقي والرواية) [٣٥١] . ولأن "الكتاب" سيكون تركيبةً من كافة الأنساق الفنية، فينبغي لا أن يوحد الأشكال القديمة فحسب، بل أن يتخطاها – أيضاً – ليخلق لنفسه شكله الخاص، العضوي والضروري، الذي ينبغي فيه – على كافة عناصره – أن تتآزر" في إيقاع كلي" [٣٥٢] .

سبق وقلت أن "الكتاب" – ضمن جماليات "مالارميه" – هو كلٌّ متراتب بصرامة، حيث ترقى الكلمة إلى بيت من الشعر، وبيت الشعر إلى قصيدة، والقصيدة – أخيرا – إلى كتاب "مبنى ومستهدف"، "ممثلا الكون، قدر استطاعته" [٣٥٣] . لكن يبدو أن "مالارميه" – اعتبارا من عام ١٨٩٥ – يعلق أهمية متزايدة على الوحدة الفراغية في هذا الكل، ألا وهي **الصفحة** :

> إنني أتجاهل الكتاب وثمة معجزة تقود بنيته، إذا ما كنت لا أستطيع بتبصر، تخيل عنصر كهذا في موضع خاص، من حيث الصفحة والارتفاع، نحو التوجه الخاص بي الآن أو بالمؤلِّف[٣٥٤].

وسيكون مستعدًّا لأن يجد الترتيب المتشابه دائماً للأسطر مضجرا، "الذهاب والإياب المتعاقبان بلا توقف للبصر، ما إن ينتهي السطر حتَّى ينتقل إلى التالي، للبدء من جديد"؛ عندئذ يتساءل : "هل يمكن أن ينتهي الأمر إلى أن يكون كذلك" . ويُدلي بهذا الاقتراح المدهش، الذي نستطيع أن نرى فيه الإعداد للفكرة الأولى لـ "رمية نرد" :

> لماذا – دفقة من عظمة، من فكر أو قلق، جدير بالاعتبار، جملة متلاحقة، بحروف كبيرة، سطر في صفحة ذات موقع متدرج، لن تجعل القارئ لاهث الأنفاس، مدة الكتاب، مع استدعاء لمقدرته الحماسية : وحولها، وجبات، ومجموعات تفسيرية أو مشتقة، بصورة ثانوية حسب أهميتها – مشتل من الزخارف[٣٥٥].

فكيف لا يمكننا التعرف – هنا – على التأثير المزدوج للبناء السيمفوني (الذي يلمح "مالارميه" إليه من قبل في نفس المقال)، والشعر الحر ؟ فمالارميه نفسه – من ناحية أخرى – يبرر فكرته بأن يلاحظ – لدى بعض معاصريه، "مع مجيء الموهبة الَّتي جعلتهم يرتبون كتاباتهم بطريقة غير شائعة، وبشكل زخرفي، فيما بين الجملة وبيت الشعر، بضعة ملامح شبيهة بهذا" [٣٥٦]، "بين الجملة وبيت الشعر" : نجد – مرة أخرى – الـ "مصالحة" بين الشعر والنثر، "النثر ذي المقاطع المدروسة"، الَّتي كانت مؤلفات الشعر التحرري تقترحه على تأملات "مالارميه" .

وقد أشرت – في موضع آخر [٣٥٧] – إلى الأهمية التي يوليها "مالارميه"، في الشعر الحر، إلى العنصر **البصري**، أو – إذا شئنا – الطباعي : فهو – من ناحية – يحب رؤية "مساحات البياض"

تتضاعف فيه، هذه "الأدلة الزفافية للفكرة" (٣٥٨)، مثلما قال بكياسة، كتشكيل مرئي لهذا "الصمت الخصب بين الكلمات" الذي - كما كتب إلى "فيليه جريفان" - "يغذي الروح في صفاء" (٣٥٩)، ويجد - من ناحية أخرى - في تقسيم الجملة إلى أجزاء قصيرة جدا، "التفريعات الطيفية للفكرة" (٣٦٠)، كشيء ما شبيه بهذا التقطيع للنصوص الذي كان يدهشه- منذ فترة طويلة- في طباعة الملصقات . "كثيرا ما جعلتني أحلم مثلما أمام كلام جديد"، مثلما يقول عن الملصق عام ١٨٩٤ . وقد أكد "فاليري" على هذا التصريح : "كان قد درس بعناية فائقة (حتى بالنسبة للملصقات والجرائد) فعالية توزيع الأبيض والأسود، والكثافة المقارنة للحروف الطباعية"، على ما يقول بصدد "رمية نرد" (٣٦٢) . فالملصق لا يقدم - فحسب - استخداماً ذا سمات طباعية مختلفة بالنسبة لل‍ "العنصر الرئيسي" و "العناصر الثانوية"، لكنه - مثل "الصفحة"، من ناحية أخرى - وحدة فراغية، يتم فيها توزيع الحروف "بشكل زخرفي" . وسنرى أن "مالارميه" لن يكتفي - في "رمية نرد" - بالبحث عن تماثل ممتع للعين، بل سيبحث عن خلق نوع من "الإيقاع البصري"، بالتوافق مع إيقاع الجمل والأفكار، وأنه سيذهب حتى إلى حد الرغبة في جعل نصه رمزا فكريا حقيقيا .

ولنعد إلى استخدام "مساحات البياض"، التي استخدمها "مالارميه"، كما نذكر، في "أصيل إله الريف" . ومن العجيب - وإن يكن ذا مغزى - أن نراه يقوم بمحاولة عام ١٨٩٥ في نفس الإتجاه، لكن بالتطبيق على نثر "تنويعات حول موضوع ما"، الذي أعطاه إلى "روفي بلانش" . وكان على قراء هذه المقالات أن يشعروا بأنهم مرتبكون إلى حدٍّ ما أمام فقرات من هذا النوع :

> أفضل، إزاء العدوان، أن أرد بأن المعاصرين لا يعرفون القراءة إلا في
> الجريدة، التي تعفى، بالتأكيد، من ميزة عدم مقاطعة جوقة الانشغالات .
> قراءة -
> هذه الممارسة -
> تدعيم الأبيض، حسب الصفحة التي يفتتح براءتها، على طبيعتها،
> المنسية حتى من العنوان الذي قد ينطق بصوت بالغ الارتفاع،
> إلخ.... (٣٦٣)

و"مالارميه"، الذي يجهل "الاضطراب" الذي يسببه "التوزيع الطباعي" الجريء، قد برأه في **بيبليوجرافيا** ديوانه "هذيانات"، وهي نص ينبغي تأمله عن كثب شديد، إذا ما أردنا فهم أية ضرورات قادت الشاعر في النهاية إلى صيغة "رمية نرد" . وها أنا أورده كاملاً :

> غرض الفواصل، أو الفرغات، أو الحشو - على امتداد المقال الطويل
> العادي لجملة - يشير، بالضرورة، إلى العين التي تلاحظها في بعض المواضع،

ومع ذلك، فلم لا نحشر بضع قشور من الاهتمام في هذه العناصر الإجبارية حيث تجلّى الموضوع، ثم نُحل، ببساطة، الانتقالات أياً ما كانت محل براءة الورقة؟ إن مطبوعاً حيويًّا، يحدد - في الفهرس، الموضع الصحيح بين المقالات القصيرة للجريدة والكتلة الفارغة حيث تتماوج دوريات عدة، إنما يقود (هذه) الطريقة. إن شقوق النص - فلنطمئن - تراعي التنسق، بوعي، ولا تدرج فراغاً عارياً إلا في نقاط الإشراق: ربما يخرج منها شكل ما، حقيقي، يسمح لما ظل طويلاً قصيدة نثر ولمسعانا أن يصل - إذا ما ربطنا بين الكلمات بشكل أفضل، إلى حدٍّ ما - إلى قصيدة نقدية. إنه حشد الومضات المختلفة للروح حول فكرة معينة، على مسافات مقصودة، عبر جُمل: وكأن هذه النماذج لتركيب الجملة، حتى وهي موُسَّعة، يختصرها- - حقا - عدد محدود للغاية، وكل جملة - إذ تبرز في فقرة - تنجح في عزل نمط نادر بحرية أكبر من النقل بفعل تيار ذلاقة اللسان. وتظهر - عند الاستخدام - ألف ضرورة، شديدة التفرد، في معالجة الكتابة هذه، أدركها رويدًا رويداً: لاشك أن ثمة وسيلة، هنا، لشاعر لا يمارس الشعر الحر بحكم العادة، لأن يكشف - فيما بعد بحكم الخبرة - تلك الإيقاعات المباشرة للفكرة وهي تضبط منظومةً شعرية في هيئة مقطوعات جامعة وموجزة(٣٦٤).

ولا شك أن هذا النص يدل - من ناحية - على خلاصة النزعات الكبرى للتركيبة المالارمية : إيجاز أقصى، سيصل إلى أن يحل يحل محل "براءة الورقة" كافة الانتقالات "أيًّا ما كانت"، كل ما ليس جوهريا بشكل مطلق، كرد فعل ضد "النقل" المألوف "بفعل تيار ذلاقة اللسان" : كل هذا لا يسجل منعطفا في الفكر المالارمي . لكن "انفصامات النص"، التي تعزل أجزاء من الجملة، أو كلمة أحيانا، تفتتح، حقا، "معالجة" جديدة لـ "الكتابة" : إنه لدال أن نرى "مالارميه" يتحدث إزاءهم أولاً عن قصيدة النثر، ثم عن الشعر الحر . "ما ظل طويلا قصيدة نثر ومسعىً لنا" :فأحد الأنساق الأساسية لقصيدة النثر يتمثل - بالفعل - في "وضع البياض" بين الفقرات أو المقاطع، ليجعل من النص متتاليةً من "نقاط الإشراق"، حيث توحي مساحات البياض فيما بينها للقارئ بأكثر ممَّا يمكن أن تعبر عنه الجمل . لكن النسق الذي استخدمه "برتران" - فيما بين مقاطعه - قد أصبح أكثر مرونة، على سبيل المثال، في نثريات "موكيل" الَّتي تنحو نحو الشعر الحر (٣٦٥)، ولا يفعل "مالارميه" سوى نشر صيغة طباعية كانت قد ظهرت مسبقا في "عروس النيل البيضاء"، حيث تنفصل - بشكل ظاهر - اللحظات الرئيسية الأربع للقصيدة (أربع جمل قصيرة)، ("ما الذي

حدث، أين كنت ؟ " - كنت أستدعيها مطهرة بكاملها" - "توقفت الخطوة، لماذا ؟" - "النصيحة، ياحلمي، ما العمل؟"). غير أنه ينبغي ملاحظة أنه ليس في متناول النظر - هنا، على الأقل في **الحالة الحاضرة** - إلا مقال المجلة، باعتباره "قصيدة "، بالمعنى الَّذي كتبه إلى صديقه "موكيل" عن أن قصيدة" حديث الأدب" بدت له" أكثر القصائد النقدية حدة"، وهي الـتي" كثيرا ما حلم أن يتوفر على بعض منها" (٣٦٦) .

وعلى أية حال، فإن الجملة الأخيرة من "بيبليوجرافيا" تجعلنا نستشف - بوضوح - الاتجاه الَّذي يتوجه إليه بحث "مالارميه" : إنه يرى إمكانية خلق شكل شعري جديد، "فيما بعد، بحكم الخبرة"، وأن يكشف" هذه الإيقاعات المباشرة للفكر الَّتي تنسق منظومة شعرية ما"، طبقا لمبدأ في التقطيع يمكن تشبيهه بذلك الخاص بالشعر الحر . قابل للتشبيه، لكنه ليس متماثلاً : فعندما يتحدث "مالارميه" عن "حشد الومضات المختلفة للروح حول فكرة معينة، على مسافات مقصودة من الجمل"، نرى كيف يرتسم - في فكره - المعمار المدهش لـ "رمية نرد" : يعود تاريخ "بيبليوجرافيا" إلى نوفمبر ١٨٩٦، ونشرت الطبعة الأولى من "رمية نرد" في مايو ١٨٩٧، في مجلة "كوزموبوليس" .

ويؤكد "مالارميه" - مرة أخرى، في مقدمة "رمية نرد"، وهو الذي كان يعلم أن مؤلَّفه سيبدو، لعديد من النَّاس، "فعلاً جنونيًا" (٣٦٧) - على التشابه الذي يمكن أن نجده بين مساعيه ومساعي الكتاب الشباب في عصره :

> ... تسهم المحاولة - مع غير المتوقع - بمسعيين متفردين وأثيرين على عصرنا، الشعر الحر وقصيدة النثر (٣٦٨) .

ويبدو حريصاً - بشكل خاص - على إقناع القارئ بأن مؤلَّفه، رغم هيئته الفريدة، لا يقدم عموماً أية "جدة" أخرى، مهما بدا، "سوى توسيع القراءة" . وحتى هذه "الفراغات" - التي تحتل المكان الأكبر في نصه، فإنه يلفت النظر إلى أنها دائما "ما يتطلبها نظم الشعر، كصمت محيط"، إلى حد أن المقطوعة الشعرية لا تحتل إطلاقا أكثر من ثلث الصفحة؛ وكما يضيف : "فإنني لا أنتهك المعيار، فقط أنثره"(٣١٩). والحجة خادعة: فالواقع أن توزيع النص يثير الحيرة، فثمة شذرات من الجمل المتنافرة، ظاهريًا، تنتشر على الصفحة، راسمة عليها أشكالا لباليه غريب، تفصل بينها فراغات هائلة. والقارئ "الساذج" - الذي ألف "مالارميه" من أجله مقدمته - يظل مذهولا. "إننا نرى في بث الفراغات في النص - وخاصة عندما نتطلع إلى هذه الحيلة - وسيلة لرفع قيمة الثمن الباهظ للقصيدة"، كما يوضح "فاليرى" إلى "مالارميه" (٣٧٠). وفي عام ١٩١٢، كان ما يزال هناك عديد من النقاد ممن كانوا معجبين بمالارميه، يقولون - عن "رمية نرد" - أنه عندما كتبها مالارميه" كانت روحه تضطرب" (٣٧١). ومع ذلك، فالصحيح أن هذه المحاولة تشهد -بطريقتها-

على الانشعالات الأدبية هذا العهد، وأنه ليس من المستحيل أن نشبهها بمحاولات أخرى "تزامنية" أو "سيمفونية" :سبق أن أشرت - بنفسي - إلى التوزيعات الطباعية العجيبة التي استخدمها "غيل" في قصيدة "إيماءة ساذجة" التي أطرى فيها "مالارميه" - وإن يكن مع التحفظ! - "اللعب المركب والسيمفونى بالفعل" (٣٧٢). إن الطموح إلى صياغة تركيبية من كافة أشكال الفن، وكتابة قصيدة تكون - في آن - لوحة وسيمفونية، بأن تتلاقى في "الكتاب" كافة الأساليب التي أراد "فاجنر" أن يجعلها تتلاقى في "الدراما"، قد راود الرمزيين : ونجد لديهم - مثلما نجد لدى "مالارميه" - الرغبة في العثور، من خلال الفن، على الوحدة الجوهرية للعالم، وجعل الكتاب مؤلَّفا كونيا، صورة عن الكون.

ورغم هذا، فإذا ما نظرنا عن كثب أكثر إلى بنية "رميه نرد"، فإننا نتبين أن "مالارميه" قد ذهب إلى أبعد من أى شعار آخر في الجرأة التجديدية، وأنه - من ناحية أخرى، وذلك ما يهمنا هنا - قد حقق، بالفعل، "شكلا جديدا" ،لا هو بالنثر ولا بالشعر الحر، في حين أن المؤلفات "التركيبية" للرمزيين، من "أنطونيا" إلى "العابرة" (٣٧٤)، تظل إنتاجاً هجيناً، من النثر المحشو بالشعر.

فهل يمكن القول بأن "رمية نرد" قصيدة نثر؟ بالتأكيد، لا. فهي ستتقدم - بالأحرى، وللوهلة الأولى - كنثار على صفحة الشعر (الشعر الحر)، إذا ما قبلنا أن الشعر هو - كما قال "كلوديل"- "فكرة معزولة بفراغات" (٣٧٥)، و "مالارميه" - الذي يفضل أن يحتفظ باسم الشعر لـ"السمات الصوتية المنتظمة"، أي الشعر الكلاسيكى - يتحدث، بنفسه، عن "تفريعات طيفية للفكرة". ومقطع كهذا - إذا ما عزلناه - سيبدو مكتوبا وفق الأبيات الحرة:

ريشة الدوار الصافية النبيلة
على الجبين الخفي
تتلألأ
ثم تعتم
قامة صغيرة معتمة منتصبة
في انحنائها كجنية بحر

ويتخلى النص - بطبيعة الحال - عن علامات الترقيم، طالما أن "الفراغات" في نظم الشعر، حسب نظريات "مالارميه"، تقوم مقامها (٣٧٧) .

لكن إيقاع هذه "الأبيات" - من ناحية أخرى - لا يتوجه إلا إلى العين والذهن، لا إلى الأذن إطلاقا: فلن نجد هنا "ثوابت إيقاعية" ولا سجعا (٣٧٨) - (السجع المقلد في صفحة ٤٧٣: هل وجد العدد.. هل بدأ وتوقف.. هل ترقم.. هل أشرق ،يذكرنا - بالأحرى - بالتركيبات الدورية للفن الخطابى ،والتكرار الذي يجب أن يفاجئ الذهن لا أن يهدهد الأذن)،و"مالارميه" - الذي

كان الشعر الحر بالنسبة له، فضلا عن ذلك ،"نـثراً ذا تقطيـع مـدروس" - قـد أدرك بنيـة قصيدتـه كلها اعتبارا من العنوان / الجملة : "**رمية نرد لن تلغى أبداً الصدفة**"، الّتي تلحق بها كافـة أنـواع الجمل الإعتراضية ذات النسق الذهني أو الوصفي ؛ فالعنصر الأولى للقصيدة هـو - إذن - الجملـة، "أو التطور الوقتي" (٣٧٩)، مثلما يحدث لمؤلف سردي وذهني في آن.

وإذا ما وافقنا - مثلما هو محتمل - على أن "مالارميه" إنّما يستعيد هنـا الموضـوع الـذي لـم يتمكن من معالجته في "إيجيتور"، فيبدو أنه قـد تمكـن حقـاً - هـذه المرة - مـن العثـور علـى حـل للمشكلة الفنية التي كانت توقفه : كيـف يمكـن أن ينتـج سـرداً يظـل قصيـدة، أو - إذا فضلنـا - كيف يتم توحيد العنصر التتابعي، الزمني للسرد، واللازمنية الضرورية للقصيدة ؟ "كل شئ يحدث بفعل الإيجاز، في فرضية ما، فيتم تجنب السرد" (٣٨٠). ولا يتحقق ذلك باستخدام أشكال افتراضية فحسـب ،" حتّى مع ذلك"، "سواء أكان"، "إذا" (٣٨١)؛ لكن - أيضاً - بفضل الإيجاز، والمظهر الهارب للرؤى التي تتلاشـى مـا إن تقترح، تلك التي لا تتأسس أبدا "راسخة وفائقة" على الصفحة (٣٨٢)، لكنها تُخلى مكانهـا أيضـا إلى عنصر آخر، في حركة متماوجة تتخفى وتنتهي بمنـح الانطبـاع بالثبـات . "سـيتلامس الخيـال، وسيتشتت، سريعاً، حسب حركيـة المكتـوب، حـول وقفـات جزئيـة لجملـة رئيسـية منـذ العنـوان مفتتحة ومستمرة" (٣٨٣) . ونرى إلى أي حد هو مالارمي هذا التوفيق بين "الوجود" و"اللاوجود"، بين "الزمن" و"الأبدية" .

إن استخدام الصفحـة المزدوجـة كوحـدة واحـدة (٣٨٤) - بالإضافـة إلى اسـتخدام الحـروف الطباعية المختلفة (ثـمانية أنواع) - قد أتاحت لمالارميه أن يضـع مـا يسـميه بــ "إخـراج ذهـني دقيق"، بتوزيع عناصره الدرامية أو الأيديولوجية المختلفة، "في مواضع متنوعة، قريبـة أو بعيـدة مـن السلك الموصل المستتر" (٣٨٥) . ويسمح اختلاف الحروف الطباعية بالتمييز بسهولة بـين "العنـاصر المختلفة، وبالتعرف - كل مرة - علـى مـن "يدخـل المشـهد"، مثلمـا تتيـح لنـا العنـاصر الرئيسـية الصوتية لفاجنر التعرف على عودة شخص أو فكرة . هذا "الإخراج"، وهذه القصدية في **التوسيع** بين مجموعات الكلمات أو الأفكـار، تبـين لنـا رغبـة "مالارميـه" في إلحـاق مؤلفـه بفنـون الفـراغ، المسرح أو الباليه . لكن "مالارميه" يواصل :

> الفائدة الأدبية - إذا مـا كـان لي الحق في قـول ذلـك - لهـذه المسـافة المطبوعة الـتي تفصـل ذهنيـاً فيمـا بـين مجموعـات الكلمـات، أو فيمـا بـين الكلمات، تبدو في الإسراع حينـاً أو الإبطـاء مـن الحركـة، فتؤكدهـا، بـل تأمرها حتّى طبقا لرؤية متزامنة للـ "صفحة"....(٣٨٦)

وتحيلنا هذه الأهمية الممنوحة إلى الحركة إلى فن الزمن بامتياز، الموسيقي . ويشير "مالارميـه"- بنفسه - إلى التأثير الذي مارسته "الموسيقى المسموعة في المجـال الموسـيقي" علـى مفاهيمـه، ويشـبه

نصه بمقطوعة موسيقية : مقابلة لا ينبغي أن تدهشنا، في عهد كان الرمزيـون لا يتحدثـون إلا عـن "التوزيع الأوركسترالي للقصيدة" (٣٨٧)، ويزعمون المنافسة الظافرة مع الموسيقى . وقد أراد "مالارميه" أكثر من أي شخص آخر - وهو ما نعلمـه - "أن يسترد ثروتـه" مـن الموسيقى، وأن "يحقـق نقـل السيمفونية إلى **الكتاب**" (٣٨٨) . وعلينا أن نقر - مع "ج . ديفيز" - بأن فكرة قـراءة هـذا النـص، بصوت عال، برفع أو خفض نبرة الصوت حسب موقع الكلمات، "أعلى وأسفل الصفحـة"، مثـل علامات على سلم موسيقي، لا يمكن إطلاقاً أخذها مأخذ الجد : وحيث أن القراءة تبدأ - بالنسبة لكل صفحة مزدوجة - من أعلى اليسار، وتنتهي أسفل الصفحة اليمـين، فعلينـا أن نقـر بـأن نـبرة الصوت، "الشديدة الارتفاع للكلمات الأولى من الصفحة، ستنخفض تدريجياً حتّـى نهايتهـا، دون أدنى تغيير ينحو إلى إعادة تصعيدها" (٣٨٩) ! لكنه سيكون من السخرية الاعتقاد بأن "مالارميه" قد وضع حداً لمحاولته في "الموسقة" (إضفاء الموسيقية) بقراءة نصه كمقطوعة موسـيقية، بتنويعـات مـن الارتفاع والحدَّة . ونعلـم (وحـول هـذه النقطـة لا أملـك إلا أن أحيـل إلى أطروحـتي الثانويـة) أن "مالارميه"، بعيدا عن الرغبة في جعل الأدب نوعاً من "التوزيع الموسـيقي الصوتـي"، كـان يزمـع أن يستعيد من الموسيقى أساليبها الأكثر عقلانية، وأن يستعير من السـيمفونية بنياتهـا المركبـة، وفكـرة "كلٍّ من العلاقات" (٣٩٠) . وفيما يتعلق بـ "رمية نرد"، فـإن الشـاعر يتحـدث بنفسـه عـن **طبـاق**، ويتمثل ابتكاره الرئيسي في أنـه يجعلنـا نشـهد - في آن - تطـور عـدة عنـاصر ("العنصـر المهيمـن، والثانوي، والعناصر المجاورة") (٣٩١)، التي يشكل دخولها، وتراكبها، و"تعديهـا" أو تفاوتهـا، تعـدد أصوات أدبي حقيقي . وذلك ما يعنى المكابرة فيمـا هـو بديهـي مـن الرغبـة في إحالـة هـذه البنيـة البارعة إلى مجرد جملة نثرية بسيطة، محملة - إلى حدٍّ مـا - بـالجمل الإعتراضيـة، وتشـبيهها، مثلمـا يفعل "ج . ديفيز"، بـ "مرحلة **هذيانات** الّتي لا تنتهي" (٣٩٢) . وحتى لو تخيلنا سلسلةً من الأقـواس وما بين الأقواس، فلن نتمكن من إقحام هذا النص في السلسـلة الميلوديـة للنـثر : فمـا الـذي يمكـن اعتقاده - على سبيل المثال - في جملة نثرية تنطوي على نفس الكلمـة : **الصدفـة**، تسـتخدم - في آن - كمفعول به لجملة رئيسـية (**رميـة نـرد لـن تلغـي أبـداً الصدفـة**)، وكخـبر **هـذه** في الجملـة الإعتراضية : "أتكـون هـذه هـي الصدفـة" ؟ لكننـا إذا مـا أدركنـا هـاتين الجملتـين - باعتبارهـمـا "عنصرين" موسيقيين (عنصرا أساسيا، وعنصرا مجاورا) - فسنجد من الطبيعي أن يتمكن عنصـران متراكبان (نتحدث أيضا عن "جمل" موسيقية) من التلاقي، ومن الانتهاء إلى نفس العلامة المشـتركة بينهما، ونسخ هذين العنصرين في حروف طباعية مختلفة يجعل هذه البنية المتعـددة الأصـوات أكـثر وضوحا بكثير من "ترجمتها" نثرا، وهو ما ليس مقروءًا . ولا شـك أنـه يمكـن العثـور - في "رميـة نرد"، مثلما يريد "س. روليه" (٣٩٣) - على تكرارات لحنية، أو على "تناغم صوتي متقهقـر"، كمـا أنه لا يقل عن ذلك صوابا أن "مالارميه" قد أراد - في "رمية نـرد"، مثلمـا يقـول "س. روليـه" - تحقيق "طباق بنيوي"، وإذا ما كان قد استخدم في عملـه، لتحقيـق طموحاتـه **الموسيقية**، أسـاليب **بصرية** بالأساس، فإن التناقض لا يعدو أن يكون ظاهريًّا . فالأمر يتعلق فعلاً، بالنسبة لـه، بـامتلاك

وتنظيم الإنسياب الوقتي، وبـ "توليد أبدية الشكل في حركية الوقت" (٣٩٤)، مثلما تفعل الموسيقي بفضل الإيقاع، في تصميم الموضوعات وفي العلاقات القائمة بينها؛ لكن لأن الصفحة هي مجال الفراغ الذي يملكه الأدب، فإن هذه الأشكال وهذه البنيات ستتخذ - بطبيعة الحال - مظهرا مكانيا مدركا، مباشرة، من العين . ويتحدث "فاليري" - في هذا الصدد - عن "قراءة **ظاهرية**" "يربطها" "مالارميه" "بـ القراءة **الخطية**"، ويضيف : "كان هذا إثراءً لمجال الأدب ببعد ثان" (٣٩٥).

وإذا ما أضفنا - فضلاً عن ذلك - أن هذا التشخيص للموضوعات على الورق كان يجب أن يشكل - حسب رغبة "مالارميه" الواضحة - متتالية من الرموز الفكرية، كان ينبغي - على سبيل المثال - أن تتخذها كوكبة الصفحة الأخيرة، " بالقدر الذي يسمح به لنص مطبوع، بشكل حتمي ، أن يتخذ هيئة الكوكبة، والفراغ المسقوف الَّذي يوفره الشريط الأبيض أعلى الصفحة وأسفل الأخرى (٣٩٦)، وبنوع من العودة إلى الكتابة التشخيصية للحضارات القديمة، فإننا يمكننا أن نتصور تعقيد بنية قصيدة كهذه، دراما وسيمفونية ولوحة، في آن . ولا شك أن "مالارميه" قد أنتج هنا، حقا، كتابا "معماريا مدروسا" (٣٩٧)، دون أن يترك أدنى مكان للصدفة . ونحن منقادون - أيضا - إلى التفكير بأن معنى كتاب كهذا لا ينفصل عن بنيته، وأن الشكل والفكرة لا يشكلان سوى شيء واحد، وأن تعقيد المؤلِّف هو تعقيد داخلي وليس مجرد تعقيد شكلي، أي - بعبارة أخرى - لدينا هنا مقاربة أولى للمؤلف الحلم، لـ "التفسير الأورفي للأرض" (٣٩٨)، الذي كان الهدف الحقيقي لحياته كشاعر. وطبقا لـ "ر.ج.كون"، فـ "البنية التحتية المعرفية" هي التي تفسر، وبالأحرى تشكل، "هيكل القصيدة" (٣٩٩) : فلدينا - هنا، طبقا لقوله - قصيدة كونية مبنية على فكرة" المعادلة السيمفونية الخاصة بفصول العام" (٤٠٠)، على إيقاع **رباعي الأقطاب** يتوافق مع بُعدي الصفحة، البعد الممتد من أعلى إلى أسفل الصفحة، والآخر الممتد من اليسار إلى اليمين (وبالامتداد من الصفحة الأولى حتًى الأخيرة)، وتتطور القصيدة طبقا لحركة تماوجية (تقدم وتماثل رباعي الأقطاب، في آن)، يتسق لا مع الإيقاع الفصلي فحسب، بل أيضا "مع كافة الإيقاعات الوقتية"، ومع الأعمار الأربعة لبعض نظريات نشأة الكون (٤٠١)، على سبيل المثال. ولن أخوض في تفاصيل تفسيرات "ر.ج.كون"، فهذا الناقد له - في جميع الأحوال - "فضل معارضة كل من يدعى تقليص العمل إلى دلالة خطية وحيدة"، مثلما يقول "ج.ميشو" (٤٠٢)، وهو - من ناحية أخرى - قد أوضح جيدا حقيقة أنه في قصيدة كهذه، كان كل شيء يتماسك ويزدهر انطلاقا من العنوان / الجملة، وأنه ليس ثمة أي شيء شكلي، في اختيار أو توزيع الكلمات، بل إن كل شيء - على النقيض - ضروري وعضوي . وقد سبق أن قال "فاليري" أن محاولة "مالارميه" ما كان مقدرًا لها أن تكون ما لم تكن قد تمثلت ببساطة في توزيع نص، موجود سلفا، على الصفحة : "فهي تقع في **لحظة** المفهوم"، وهي نمط المفهوم (٤٠٣)، وذلك ما يمنحها أهميتها.

وفضلاً عن ذلك، فثمة ميل، يتزايد أكثر فـأكثر، إلى قبـول ضـرورة تخطـي التفسـير التبسـيطي بإفراط للعنوان الجملة : **رمية نرد لن تلغي أبدا الصدفة**، باعتباره تصريحا بالفشل (تفسـير تقليـدي من "تيبوديه")، ولا سيما أنه ليس بالفشل الشخصي . ولا يمكن الشك - إطلاقا - في أن الأسـتاذ هو رمز للإنسان، وللإنسانية كلها في كفاحها ضد المصير الأعمى، في محاولتهـا اليائسـة للانتصـار على الصدفة بواسطة العلم، أو الفن. "لتعلموا تماما أنـه ليـس هنـاك إطلاقـا موضـوع آخـر"، كمـا كتب "مالارميه"(٤٠٤): "تعارض حلم الإنسان مع مصـائر وجـوده الـتي يوزعهـا الشـقاء". كـل تلخيص للقصيدة سيخونها حتما، مادام سيقلصها إلى دلالة سطحية، دون اعتبار للتعقيد المدهـش للعلاقات القائمة بين الكلمات والأفكار، حسب توزيعهـا وموضعهـا علـى الصفحـة، ولـم يكـن المعلقون متفقين حتّى في معرفة ما إذا كان "الظـل الصبيـاني" - الّـذي يظهـر في ظلمـات الغـرف، على سبيل المثال - يمثل **الفكرة** النقية للبطـل (ج.ديفـيز)، أم **للإبـن**، الـذي يعـني تعـاقب الأجيـال (و.ج.كون). لكن الغرق النهائي للمحاولة الإنسانية، المدفونة في "الزَّبد الأصلي"، والممتصة في المادة، في "الحيادية المطابقة للهاوية" (٤٠٥)، لا تدع مجالاً للشك - وهو ما يعوض بظهـور **كوكبـة النجـوم**، في الصفحة الأخيرة، التي تنقش نجومها

على سطح ما خال وراق
الصدمة المتتالية
فلكيا
لحساب ختامي في حالة تكوين

وبعبارة أخرى، رمية النرد الكبرى، التي تلقيها الروح الإنسانية على امتداد تاريخ العالـم.

ونرى إلى أي حد نفقر دلالة القصيدة بتقليصها إلى **ألاّ** تكون سوى مجـرد نـوع مـن الاعـتراف الشخصي، والإقرار بإخفاق "مالارميه" وعجزه عن إنجاز المؤلَّف . فما نستخلصه، من كل ما باح به الشاعر، هو النقيض - على سبيل المثال - لما باح به إلى "كلوديل"، الذي يصـرح لنـا بأنـه "في ذهن مالارميه، لـم يكن هذا العمـل سـوى المحاولـة الأولى لقصيـدة كـبرى، أرادهـا - علـى غـرار فلاسفة اليونان القدامى - أن تنطوي على تفسير للعالـم" (٤٠٦)، أو إلى "ج . كان"، الـذي تحـدث إليه -فيما يبدو - عن تسع قصائد أخرى ستلي هـذه القصيـدة (مكتوبـة مثلهـا، علـى مـا يضيـف "كان"، "بالشعر الحر" ...) (٤٠٧) . يبـدو مـن الثـابت - إذن - أن "رميـة نـرد" كـانت، في ذهـن "مالارميه"، محاولةً أولى لتحقيق **المؤلَّف** الكبير، الذي حلم به طول حياته.

هل يمكن لنا - مثلما يفعل "ج.ديفيز" - أن نستخلص الحجة من الشكل الذي تبنـاه الشـاعر، فنعترض بـ "أنه يصعب الاعتقاد بأن مالارميه قد تخلى عن الشعر التقليدي في عمـل كـان عليـه أن يمثل النموذج المثالي للكتاب" (٤٠٨) ؟ والواقع أننا قد رأينا - في الصفحات السابقة - إلى أي حـد، على النقيض، تتلاءم البنية المعقدة و"السيمفونية" لـ "رميـة نـرد" مـع مؤلَّـف يتـم إدراكـه كعالــم، وينبغي فيه للإيقاع أن يتبدى" حتّى في ترقيم صفحاته" (٤٠٩) . وأود - كختـام - أن أؤكـد علـى

الأهمية الَّتي دعانا "مالارميه" بنفسه إلى منحها لمحاولته في مقدمة "رمية نرد"، وأن أبين أن الفكرة- شأنها شأن تقنية الشاعر - قد وصلتا، فيما يبدو، إلى خاتمة كان يمكنها - لو لم يختطفه الموت بعد ذلك بقليل - أن تمثل بداية ما .

وإذا ما كان "مالارميه" قد لاحقته وقادته دائما فكرة الكتاب الأسمى، فإنه قد تردد طويلا في المقابل، كما رأينا، في اختيار الأساليب المستخدمة لتحقيق المؤلَّف . وكثيرا ما نوَّع سواء في الشكل أو في النوع، مثلما يلاحظ "أوستان" : "أحيانا هي مسألة قصائد، وأحيانا مسألة مؤلفات نثرية، وأحيانا مقطوعات مسرحية، وأحيانا قصائد غنائية ..." (٤١٠) - وليس في هذا ما يثير الدهشة، لأن المرء - في مؤلف عليه أن يعكس الكون - يسعى إلى إنتاج مؤلف كوني، يستقبل **كافة** الأنواع، وكافة الأشكال. ولهذا، يمكننا أن نفهم لماذا سعى "مالارميه" - في خاتمة المطاف - إلى إنتاج مؤلَّف تركيبي، ناقلا إلى الكتاب بعض أساليب المسرح والموسيقى . ونفهم أيضا أنه أراد إنتاج تركيبة من الشعر والنثر، وهو الذي كتب إلى "ج . كان "عام ١٨٩٧ (ألم يكن يفكر في نفسه ؟) : "سيأتي مؤلف أسمى يحل محل الشكلين" (٤١١) .

وينبغي أن نؤكد أن مقدمة "رمية نرد" توضح لنا أن "مالارميه" قد كف - في نهاية حياته - عن اعتبار البحر السكندري كـ "شعر لاشخصي"، وشكل مخصص بطبيعته لأن يستخلص" من العالم نشيدا، وكي ينير فيه الإيقاع الجوهري" (٤١٢) . وتنتهي المقدمة بهذه الكلمات :

> النوع الذي يصبح واحدا مثل السيمفونية يترك، تدريجيا، إلى جانب النشيد الشخصي، الشعر العتيق بلا مساس، ذلك الذي ألتزم إزاءه بالعبادة وأمنحه امبراطورية العاطفة وأحلام اليقظة، فيما ستكون موضع معالجة وتفضيل (على نحو ما يلي) موضوعات كهذه من الخيال الخالص والمركب أو الذهني : التي ما من سبب سيبقى لاستبعادها من **الشعر** - المصدر الوحيد (٤١٣) .

وهكذا، يعزل "مالارميه" - في ختام حياته الأدبية - الشعر الكلاسيكي في مجال الغنائية الشخصية، و"العاطفة وأحلام اليقظة"، ويبحث عن خلق شكل أكثر تركيباً و"سيمفونية" كي ينشد ما أسماه "ترتيلة ... العلاقات بين الكل" (٤١٤) . وتتضح الإشارة إلى السيمفونية بالفعل عندما نقرأ الخطاب الذي وجهه "مالارميه" إلى "فاليري" عام ١٨٩١ :

> ينبغي، من أجل إدراك الأدب، وكي يكون له معنى، الوصول إلى هذه السيمفونية السامية التي ربما لن يصنعها أحد : لكنها طاردت حتّى أكثر اللاشعوريين ... (٤١٥)

مؤلَّف سيمفوني، هذه الترتيلة **اللاشخصية** التي يمكن" ألا تحتوي على أي موقع"، هو أيضا نشيد **ذهني** رفيع لروح تصعد إلى جوهر الأشياء كي تستشف - بشكل أفضل - لعبة علاقاتها،

وتعيد خلق الكون في كتاب. حينئذ، يتحقق "نقل السيمفونية إلى كتاب": إذ - كي نسترجع، مرة أخرى، نص" أزمة الشعر" - "ينبغي أن ينتج من الكلام العقلي في ذروته، في اكتمال وجلاء، وكمجمل للعلاقات الموجودة في الكل، الموسيقي" (٤١٦) . وكان لموضوع المؤلِّف أن يصبح - ولا نشك في ذلك - موضوعا " من الخيال الخالص والمركب"، وبعبارة أخرى، موضوعا ذهنيا .

لم يقم "مالارميه" - في "رمية نرد" - إلا" بمحاولة أولى"، بـ "تلمس"، مثلما يكتب إلى "جيد"(٤١٧)، "بهدف تحقيق هذه السيمفونية السامية"، لكنه يشك - فيما يبدو - في أن يحقق، من الآن فصاعدا، وفي مستقبل قريب، المؤلِّف النهائي . وفي عام ١٨٩٨، وخلال استعداده لقضاء الصيف في "فالفان"، بدا مفعما بالثقة، وتحدث إلى "هـ.دى رينيه" عن "انتصاره" القريب(٤١٨). وجاء الموت أكثر تبكيرا من أن يسمح له بأن يحقق - بشكل جيد - محاولات جديدة : ففي ٩ سبتمبر ١٨٩٨، قضى تشنج حنجري على "مالارميه" . واستطاعت زوجته وابنته أن تقرآ - على ورقة مكتوبة ليلتها - وصاياه الأخيرة : الأمر بحرق كومة ملاحظاته :" بما أنه ولا صفحة مزدوجة يمكن أن تكون مفيدة، كما يقول "مالارميه"، إذ إنني أنا الوحيد الذي يمكنه أن يستخلص منها ما فيها... وهو ما كنت سأفعله، لو لم تخني السنوات الأخيرة الناقصة"، ويضيف" مالارميه" : "صدقوني، لابد أنه كان سيصبح جميلا للغاية" (٤١٩).

(٦) خلاصة
معنى وقيمة المحاولة المالارميَّة

المكانة المنفردة لمالارميه
في تاريخ قصيدة النثر

دوره في انتشار النوع

ألـم يكن "مالارميه" يخدع نفسه ؟ ألا يمكننا الاعتقاد (هـو نفسه اعتقـد ذلـك) بـأن "المؤلَّـف الكبير" الذي حلم به، كان - بحكم تعريفه - غير ممكن التحقـق، وأن شـاعراً محصـوراً في قدراتـه الوحيدة ما كان بمقدوره أن يأمل شيئا أفضل من "عرض مقطـع منفـذ"، و"إفسـاح مكـان للأصالـة المجيدة كي تتلألأ" (٤٢٠) ؟ علينا - في جميع الحالات - أن نبتهج لامتلاك هذه المقاربة الأولى -"رميـة نرد" - التي كان من المستحيل بدونها متابعة مسيرة فكر وتقنيـة "مالارميـه" طـوال مسـارها، منـذ اللحظات الأولى التي يتم فيها إدراك المؤلَّف، حتَّى النقطة الأخيرة التي يصل إليها عام ١٨٩٧ .

والواقع أن هذه المسيرة نموذجية : فهي تسمح لنا - في الواقع - بمتابعة جهود شاعر ينحـو إلى مطلق اللغة، ويصطدم - باستمرار - بالمقاومة التي تواجهه بها المادة اللغوية الشائعة التي يضطر إلى استخدامها . صراع أبدي للشاعر **ضد** الكلمـات **وبواسـطة** الكلمـات : وقـد خاضـه "مالارميـه" بشكل أكثر وعيا، وأكثر ألما - حسبما يمكننا أن نقول - من أي شـخص آخـر . والمحاولـة الأولى "إيجيتور" - (للتسامي بالنثر، بمنحه طاقة مجهولة حتَّى الآن، من الإيحاءات وشبه التعويذة لـم تصـل إلى إنجاز مرض . عندئذ، التفت "مالارميه" إلى النظم، كـ "كلمة شاملة" توحد عدة ألفاظ لتؤسس عنصرا شعريا جديدا، وكأنه "غريب عن اللغة"، وهو يحلم طويلا بمؤلَّف من النظم إلى حد أنه مـن بيت الشعر إلى القصيدة، ومن القصيدة إلى "الكتـاب"، سـتكون هنـاك شـبكة علاقـات ضروريـة، تنظيم يعكس نظام الكون . لكنه - مرة أخرى، فيما يبدو - يواجه مقاومة لا تقهر، تلك الخاصـة

بنظم الشعر نفسه، الَّذي تفرض عليه قوانينه الصارمة مطلقا شكليا صرفاً، وحيث شكله الخطي ("الذهاب والمجئ المتعاقب بلا انتهاء للبصر، سطر ينتهي فإلى التالي. كي نبدأ من جديد") [٤٢١]، لا يتحمل التعقيد" الكوني "الذي يحلم به "مالارميه" . وفي ذلك الحين، يستشرف نمطا آخر في تنظيم اللغة : إنه التركيب اللغوي، الذي يطبق - هذه المرة - على الجملة، على النثر - إذن - مثلما على الشعر المنظوم : وخلال الصراع ضد تركيب الجملة الشائع، وبتنظيم الكلمات في جملة وفق قوانين جديدة، يصبح من الممكن التغلب على الاستسهال، والتدفق و"اضطراد" اللغة الشائعة، وأن نفرض على الكلمات تنظيماً يحكمه الذهن .

وفي هذه النقطة من أبحاثه، يلتقي "مالارميه" - من ناحية - بالموسيقى وبشكل خاص، السيمفونية، ومحاولات الشعر الحر، من ناحية أخرى . ويستخلص منهما - في آن - عناصر لتأملاته ومساعيه التقنية . وسيتوجه نحو تركيبة من الشعر المنظوم والنثر (أو الجملة، إذا شئنا)، وسيحاول - من خلال بناء قصيدة "رمية نرد"، "بشكل سيمفوني" - تحقيق بنية معقدة يتماسك خلالها كل شئ، حيث كل شئ ذو مغزى وقيمة، لا في حد ذاته فحسب، بل في العلاقة بالكل : جهد عظيم من أجل ألا يترك أي شئ للصدفة، ومن أجل استخدام كافة مصادر اللغة، و - في نفس الوقت - لخلق لغة جوهرية، قريبة من المطلق بقدر ما يمكن أن تقترب به لغة إنسانية .

ويمكننا - بالتأكيد - مناقشة القيمة الأدبية لـ "رمية نرد"، وأن نتساءل ما إذا لم تكن محاولة إيكارية، وبالتالي منذورة للفشل، تلك المحاولة الخاصة بإرادة تخطي الإمكانيات الطبيعية للغة : وبشكل خاص إرادة تطوير عدة عناصر بشكل **متزامن**، كما في توليفة موسيقية : ذلك أن الأذن إذا ما كانت تستطيع التقاط عدة أفكار، فإن الذهن لا يتابع أبداً عدة أفكار في نفس الوقت . ورغم هذا، فيمكن ملاحظة أن "مالارميه" لا يفعل سوى دفع بعض الاتجاهات الأساسية للأدب إلى نقطة قصوى، ونجد تكوينات "في حالة تواز" في النصوص الأقدم - على سبيل المثال، في "أغنية رولان" - حيث التطور المتوازي بين احتضار رولان الذي ينفخ في بوقه، ومسيرة شارلمان وجيشه بعيدا . ونعلم إلى أي حد تجلى هذا "الاتجاه التزامني" لدى الروائيين المعاصرين . من "سارتر" (طريق الحرية) إلى "فوكنر" (بينما أحتضر)، دون حاجة لذكر "عوليس" لجيمس جويس [٤٢٢] . فثمة ميل هنا إلى مقاومة الانسياب الخطى للزمن، وإلى إثراء الأدب ببعد جديد، فراغي، إذا جاز القول .

وينبغي أن نضيف أن "تزامنية" **رمية نرد**، إذا ما كانت قد وجدت أصداء كثيرة في الشعر (مع "تزامنية" بارزون، بطبيعة الحال، وبعض قصائد "أبوللينير" و "كوكتو" و"سوبو"، على سبيل المثال)، فإنها لم تمارس، ولم يكن بمقدورها أن تمارس تأثيراً مباشراً على قصيدة النثر : فقصيدة النثر- وخاصة الحديثة - أقصر، بإفراط، من أن تستخدم نسق التسلسل التزامني لعدة موضوعات، فهي - بالأحرى - تبدو كومضة، كاندغام شعري شديد الكثافة، بأكثر من كونها بناء في الزمن.

فأية مكانة - إذن - يحتلها "مالارميه" في تاريخ قصيدة النثر، وأي تأثير مارسه على تطورها ؟

كما رأينا، لا يمكن اعتبار "رمية نرد" قصيدة نثر، لكنها شهادة دالة، رغم هذا، على المساعي التي جربها الشعراء - وقتئذ - لإسقاط الحاجز الفاصل بين الشعر المنظوم والنثر، ولإيجاد شكل من التركيب يستجيب لمحاولتهم الفنية "الشاملة" . لكن "مالارميه" يتبدى - على مستوى الفكر الجمالي، كما على صعيد التقنية الشكلية - أكثر عمقاً وجرأة، في آن، من معاصريه (فهو يترك بعيدا وراءه - على سبيل المثال - تركيبات "غيل" ، "المتعلقة بنشأة الكون" والطموحة) . إن مكانته منفردة، بالغة البعد والارتفاع، على نقطة متقدمة من صخرة الشاطئ، حيث كان من الصعب على شعر عصره أن يتبعه . وفضلاً عن ذلك، فإن الرمزية أطلقت نيرانها عام ١٨٩٧، وكان القرن العشرين هو الذي حصد واستثمر الميراث الأدبي لـ "رمية نرد" . لقد لعبت قصائد "مالارميه" النثرية دوراً في التاريخ الأدبي، منذ وقت مبكر تماماً، ويمكننا القول - عموما - أن التأثير الذي مارسته كان متناسبا طرديا مع أصالتها - وليس في هذا ما يثير الدهشة : فخارج كل قيمة كامنة، فإن تقدير قصائد "مالارمية" النثرية الأخيرة - بالنسبة لنا - محكوم بقدر ما تحدد اتجاه خط سير روحاني رائع، ومن الصعب تقييمها من وجهة النظر التقنية الشكلية وحدها، وأيضا تخيل اعتبارها نماذج أدبية، بفصل شكلها عن دلالتها العميقة . والواقع أن المقطوعات الأكثر إعدادا، والأصعب أيضا، تلك التي أسس فيها "مالارميه" لغة داخل اللغة، ما كان لها وما كان بمقدورها أن يكون لها سوى تأثير مباشر ضعيف : القصائد الخماسية لـ "فونتينا" [٤٢٤]، والتكوينات المنمقة لـ"فرايران" في أولى قصائده النثرية [٤٢٥]، توضح تماما ما يمكن أن يصبح عليه الشكل الشخصي البالغ الصرامة لمالارميه، عندما يصبح نسقا . وينبغي - وهو أمر حقيقي - أن نعترف بأن تأثير هذه النثريات قد تحقق، مع ذلك في العمق، وبصورة متأخرة تقريبا، وأن "كلوديل" - على سبيل المثال - لن ينسى، في "معرفة الشرق"، درس تركيب الجملة بأسمى معانيه، والكتابة المدروسة، التي قدمتها القصائد المجموعة عام ١٨٩١ في "صفحات"[٤٢٦] .

وبالمقابل، فإن أولى القصائد ذات البنية والكتابة السهلتين نسبيا، والقابلة للتمثل بالتالي، والمندرجة في خط "بودلير" (المنقحة بذكرى من "مقاطع" برتران)، قد أتاحت انطلاق أسراب من قصائد النثر، في فترة كان الشعراء الشبان يبحثون خلالها عن التحرر من طغيان الأشكال الكلاسيكية : مرة أولى عام ١٨٦٧ (خلال نشرهم في "روفي دي ليتر إي ديزار" ومرة ثانية عام ١٨٨٦، عندما نشرت "لافوج"، مجلة الرمزيين المقبلين، ثلاثا منها كـ "نوع من البيان العام" [٤٢٧]، فقد "حددت" هذه الـ "**صفحات**" الـ "**منسية**" - على ما يقول "ر.دي جورمون" - "تفتحا كاملا لقصائد النثر، التي سرعان ما امتلأت بها المجلات الصغيرة" . مصير غريب في الحقيقة : فنثريات (وأشعار) فترة الشباب هذه - "المنشورة قليلاً أينما كان، في كل مرة ظهرت فيها الأعداد الأولى من **مجلة أدبيه**" [٤٢٨] - قد مارست تأثيرا، حاسما أحيانا، على عدد من الشعراء الشبان، في اللحظة التي كان مؤلفها - وقد أصبح لامباليا بهذه "المزق" [٤٢٩] - مستغرقا في إعداد عمله المعماري الكبير، ويجد في الهرب من "المكيدة المدرسية" [٤٣٠] . وسنجد في الصفحات التالية اسم

"مالارميه" في كافة منعطفات تاريخ الرمزية، وقصائده النثرية – التي سيهجرها القرن العشرون لفترة طويلة، لصالح الشعر المنظوم [٤٣١] – وقد احتلت في هذا التاريخ، وخاصة في البحث عن شكل شعري، مكانة هامة . وفضلاً عن ذلك، ألم يجمع "مالارميه" في ديوان – كي يستجيب للعديد من الالتماسات – صفحاته النثرية **أربع** مرات [٤٣٢] ؟

وهكذا، فإن "مالارميه" – الذي أضعه إلى جوار "بودلير" و"رامبو" و"لوتريامون"، مع عدد من الشعراء الذين ترتبط مشكلة اللغة الشعرية لديهم بالبحث الميتافيزيقي – قد وجد نفسه مشتبكًا في أبحاث أكثر شكلية بكثير من عهد الرمزيين، إذ استمرت حياته عشرين عاماً بعد الشعراء الثلاثة المذكورين . ولن ننسى – مع ذلك – أننا سنراه، خلال الفصول التالية، وقد أصبح مؤسس مدرسة دون قصد منه، وأن نتاجه الحقيقي قد تم اقتفاؤه "بغموض من أجل إدراكه فيما بعد، أو – أبدًا" [٤٣٣] "، وأن صراعه الحقيقي لم يكن ضد هذا أو ذاك، بل ضد "الصدفة"، أو – إذا ما فضلنا – ضد المادة باسم "الروح"، "التي ليس لديها ماتفعله أبدًا غير موسيقية الكل" [٤٣٤].

*

(١) قارن N. Miserey في Cahiers du Nord, n° 2-3, 1948,p. 227. الفن الأسمي "يتمثـل في أن نُظهـر أننـا في حالة نشوة من خلال امتلاك كامل لكل الملكات، دون أن نكون قد أوضحنا كيف ارتقينا إلى هذه القمـم" ؛ ذلـك ما كتبه "مالارميه" إلى "كازاليس" في ٢٥ أبريل ١٨٦٤ (Propos sur la poésie, éd. de 1953 ,éd . du Rocher, Monaco, p.42) . وسترجع إحالاتي دائماً إلى هذه الطبعة المستكملة.

(٢) **رمية نرد لن تلغي الصُّدفة أبداً** (Préface, **Œuvres**, éd. de la Pléiade,p.455).

(٣) قصائد النثر مجموعة في ديوان "**هذيانـات** **Divagations** " (المنشـور عـام ١٨٩، لـدى شـاربنتييه)، تحـت عنوان : **حكايات وقصائد** Anecdotes et Poèmes.

(٤) وبشكل خاص : "موندور" **Vie de Mallarmé** , Gallimard, 1941؛ وأعمال **Œuvres** مالارميه، المنشورة في طبعة "لابلياد"، عام ١٩٤٥، وهو النص النهـائي الـذي سـترجع إليـه إحـالاتي، و Mallarmé , **Propos sur la poésie**، مقتطفات من مراسلاته (طبعة جديدة مزيدة، éd. du Rocher, Monaco , 1953).

(٥) تجـددت الدراسـات عـن "مالارميـه" وازدادت ثـراء - بصـورة واضحـة - منـذ عشـرة أعـوام (قـارن **ببيليوجرافيا**)، لكن ذلك لا يعني أن كل شئ قد قيل عن الشاعر ؛ فالأمر بعيد عن ذلك . ويعتبر كتاب "**مالارميـه**" لـ "ج.ميشو" (Collection Connaissance des Lettres, Hatier, 1953) أفضل "حالة راهنة للدراسات المالارمية"

(٦) أعاد نشرها "هـ . موندور" في كتابه عن **Eugène Lefébure**, Gallimard , 1951, p.342.

(٧) **Mallarmé plus Intime**, Gallimard, 1944, p.22-42. أعاد البروفيسور "موندور" نشـر هـذه الحكايـة في كتابه **Mallarmé Lycéen** (Gallimard, 1954). ودون أن نذهـب إلى حـد أن نـرى فيهـا - مثلمـا فعـل هـو - "أول قصيدة نثر" لمالارميه، علينا أن نعترف بأن هذا "السرد في موضوع حر" (هذا التحديد يرجع إلى الشاعر نفسـه) هـو نثر شعري بشكل بالغ القصدية .

(٨) **Mallarmé Lycéen**,p.338.

(٩) الخامس عشر من سبتمبر ١٨٦٢ (أعيد نشره في **Œuvres** de Mallarmé,p.257). وقد أوضحـت السـيدة "نوليه" - الّتي أحيت هذا المقال المنسي طويلاً من "لارتيست" - أهميتـه في أطروحتهـا **L'œuvre poétique de S. Mallarmé**, Droz, 1940,p.37-45.

(١٠) قارن Mondor, **Vie de Mallarmé**, Galimard, 1941 , p.52, Note 2. هل تعلق الأمر بقصـائد منظومـة أم قصائد نثر ؟ لا يوضح خطاب "منديس" هذه المسألة .

(١١) أعادت السيدة "سوفران" نشرها في **French Studies** (Oxford , janvier 1950 ,p.33 -44) تحـت عنـوان Une Œuvre de jeunesse Inédite de Mallarmé، مصحوبـة بتعليقـات صائبـة، كمـا أوضـت المصـادر المختلفـة هـذه القصيدة . وهي تفترض أن هذه القصيدة معاصرة تقريباً للقصيدة المنظومة "مداعبات جنائزية"، المكتوبة في "سـانس" عام ١٨٦١، وأنها كانت جزءاً من "**حفلات تنكرية**".

(١٢) يتعلق الأمر بالكراسات التي كان تلميذ مدرسة "سانس" ينقل فيها قصائد كُتابه المفضلـين، تحـت عنـوان "لُقى" : حيث يحتل "بودلير" المساحة الأكبر (قارن Mondor , **Mallarmé Lycéen**, p.298-299).

(١٣) بعنوان "**قلم فحم**"، فيما بعد ؛ وفي ديوان "**هذيانات**" : "طفل فقير شاحب" .

(١٤) في "**هذيانات**" : "أنين الخريف" . وحول نشر هاتين القصيدتين، انظر **Œuvres de Mallarmé**, Notes,

(١٥) على نحو ما يثبته خطاب "لوفيبور" إلى "مالارميه"، في ١٣ مايو ١٨٦٤ : "**أرغن صغير نقال** رائعة أدبية صغيرة فاتنة، أحفظها عن ظهر قلب.. وفي **الغليون** تعطون الانطباع شبه الحقيقي بلندن" (خطاب أعاد "موندور" نشره في (**Eugène Lefébure** , p.178 et 180)

(١٦) التي أخذت – عندما تغيرت بعمق – عنوان "**ذكرى**" في "**هذيانات**"

(١٧)في "**هذيانات**" : ارتعاشات الشتاء .

(١٨) **المؤلفات**، ص ٢٢ . هذه "الأخت" هي زوجته "ماري"

(١٩) نجد في القصيدة المخصصة لذكرى "بودلير" : "ينابيع ثقيلة من النحاس، حيث يسقط بحزن شعاع غريب ومفعم بأفضال الأشياء الذاوية"(**المؤلفات**، ص٢٦٣) . وكان "مالارميه" قد بعث بهذه القصائد الثلاث إلى "كولينيون" مدير مجلة Revue Nouvelle منذ ١١ أبريل ١٨٦٤ (قارن **Propos sur la Poésie**, p. 39). وأعتقد – عن اقتناع – أنه كتب **أحاديث شتوية** بعد ذلك بقليل .

(٢٠) E. Noulet, **L,œuvre poétique de Mallarmé** Droz , 1940, p .146 .

(٢١) وهكذا، في عام ١٨٨٧ – وبعد أن يذكر "فيرلين" "صديقه" باجو "بأنه و"مالارميه" قد وصفا بأنهما "منحلان" – يضيف : "شتيمة بين قوسين تصويرية، خريفية جدا، مثل شمس غاربة حقا، ويجب أخذها ككل" ... Verlaine, **Correspondance, Œuvres,** Massein ,t..III, p. 20

(٢٢) كان "مالارميه" قد فقد أخته ماري في أغسطس ١٨٥٧، وهو يشير إليها في هذه القصيدة . قارن Mondor, **Mallarmé plus Intime**, p. 50-77 : Maria sœur de Stéphane, et Mauron, **Une nouvelle explication de Mallarmé** (Figaro Littéraire 10 avril 1948 .

(٢٣) قارن . Mondor, **Eugène Lefébure**, Gallimard 1951,p.73. هل كان "مالارميه" أم "لوفيبور" أول من راودته فكرة التدريب على هذا النوع من قصيدة النثر ؟ لا تحمل قصيدة "لوفيبور" أي تاريخ، لكن القصائد التالية – في نفس الكراسة – مؤرخة بعامي ١٨٦٣ و ١٨٦٤ : ربما يكون "لوفيبور" هنا، كما في موضع آخر، قد أرشد وشجع صديقه (قارن بما يلي، تحت عنوان " مالارميه واللغة"). ولنذكر – رغم هذا – أن "مالارميه" قد اضطر إلى أن يكتب – حوالي عام ١٨٦١ أو ١٨٦٢ -- "ربات شعر فرنسا والأقاليم"، وأنه عندما أبلغ "كازاليس"، في أبريل ١٨٦٢، بأحلامه بالسفر بصحبة "ماري جيرار"، أضاف : "سأكتب قصيدة نثر حول مشروعات السفر هذه " (Mondor, **Vie de Mallarmé**,p.72)

(٢٤) Baudelaire, **Œuvres**, Pléiade, t. I , p.427 . تشكل قصيدة "الجاتوه" جزءاً من المقطوعات المنشورة في "لابريس" في ٢٤ سبتمبر ١٨٦٢ .

(٢٥) عندما بعث إلى "كولينيون"، مدير "المجلة الجديدة"، قصائد النثر الثلاث التي تشكل **سيمفونيةً أدبية**، في ١١ أبريل ١٨٦٤، كتب "مالارميه" إليه : "هل يمكنكم نشرهم بسرعة ؛ أرغب في طباعتهم على الفور، حتّى لا يتشابه (الموضوع) الذي يصف بودلير مع مقال أزمع كتابته (هل ثمة مكان لديكم ؟) عن "سأم باريس"، وعن أعمال هذا الأستاذ" (**Propos sur la Poésie**, Monaco, 1953, p.40).

(٢٦) "بالأمس، رأينا – أنا وماري – ساعة دقاقة صغيرة ألمانية هي لعبة حقيقية . وعندما تكون كبيرة في حجم القبضة، فإنها تكلف ثلاثة شلنات ... "، ذلك ما كتبه "مالارميه" من لندن، في نهاية عام ١٨٦٣، إلى صديقه "كازاليس" . ولقلة نقوده، فلم يشتر الساعة الدقاقة الصغيرة إلا فيما بعد بقليل . وسيتحدث "لوفيبور" – في

خطاب عام ١٨٦٦ - عن السعادة التي تتملكه وهو يتحدث في "الصالون الصغير الساحر "لصديقه" على إيقاع ساعتكم الدقاقة الرائعة المصنوعة من بورسلين ساكس، التي تبدو مجبولة من عجين الأزهار" (انظر Mondor, Eugène Lefébure, lettre reproduite, p. 214).

(٢٧) حيث أقام "مالارميه" عام ١٨٦٢، بالقرب من ميدان "كونفنتري"، "مكان لقاء كل الأراغن الصغيرة النقالة". كما يكتب إلى صديقة "كازاليس" في ١٤ نوفمبر ١٨٦٢ . وفي خطاب آخر، بتاريخ ٢٧ نوفمبر ١٨٦٣، يحلم طويلاً بـ "آلة التعساء" (قارن **Mondor, Vie de Mallarmé** . p.99). ذكريات لندن، وذكريات ماري، وقراءة بودلير، وحلم يقظة : من كل هذا خرجت القصيدة .

(٢٨) نفس الإشارة إلى "الأشجار المريضة للميادين"، في الخطاب إلى "كازاليس"، بتاريخ ٢٧ نوفمبر ١٨٦٣

(٢٩) كانت "ماري جيرهار" قد تركت "مالارميه" مرتين قبل أن تعود نهائيًا إلى لندن في أغسطس ١٨٦٣ وكان "مالارميه" قد رافقها حتّى بولندا . وبعد رحيلها، كتب إلى "كازاليس" في ٥ مارس ١٨٦٣ : "لقد أخذنا نلوح طويلا بمنديلينا، وعندما لم أعد أرى منديلها، أخذت أبكي في الشوارع" (قارن **Mondor, Vie de Mallarmé**, p.84).

(٣٠) قارن بالخطابات التي ذكرها "هـ. موندور" في **Vie de Mallarmé** ,p.182, Note 1، وفي ملاحظات حول قصائد النثر **Œuvres**, p. 1544 . ويستخلص من هذه الخطابات أن "مالارميه" قد قرأ "برتران" قبل أن يصل إلى "تورنون"، بلاشك في "سانس" حوالي ١٨٦٢-١٨٦٣

(٣١) انظر تنويعات هذه القصيدة (**Œuvres** p.1549).

(٣٢) قارن بالخطاب المرسل إلى "كازاليس"، الذي ذكره "موندور" في **Vie de Mallarmé** , p.104-106.

(٣٣) في الأول من فبراير ١٨٦٥ : "**سيمفونية أدبية**"(جوتييه، بودلير، بانفيل) . وكان العنوان الأوَّلي لها : ثلاث قصائد نثر . ويظهر هذا العنوان على المخطوط المحفوظ في مكتبة "جاك دوسيه"، وفي خطاب من "مالارميه" إلى "كولينيون" (قارن **Œuvres**,p.1537 et 1538).

(٣٤) ويكتب "مالارميه" - في بيبليوجرافيا " هذيانات" - عام ١٨٩٦ - وهو يفكر بلاشك في الرمزيين - أن "المشهد الرمزي، أو شيئاً ما جديداً إلى حدٍّ ما - في ذلك الحين - يحيل إلى أمنية الانتقالة الذهبية، المطاردة منذ ذلك الحين، والمستشفة آنئذ".

(٣٥) سنجد نص ١٨٦٥ في **المؤلفات**، ص ٢٦٣، ونص ١٨٩٧ ص ١٥٤ . وقد نشر البروفيسور "موندور" - مؤخراً - نصاً لم ينشر من قبل لـ "**سيمفونية أدبية**"، يرجع تاريخه إلى عام ١٨٦٤، أجرى فيه "مالارميه" بضعة تعديلات طفيفة عام ١٨٦٥ . **Sur la Symphonie Littéraire de Mallarmé** , Mélanges Bonnerot, Nizet 1954, p. 461-467 .

(٣٦) **Œuvres**,p.263. يستوجب الحال هنا أن نذكر أن "**قديسة**" تم تأليفها عام ١٨٦٥. فـ "أشعة صافية محاطة بأبواق "كانت عام ١٨٦٤ "المجدولة في أبواق ذات أنبوبين" . لكن "لوفيبور" توسل إلى "لوتريامون" بأن "يحذف الأبواق ذات الأنبوبين"، "باسم الشعر والموسيقى والرقص والفيزياء"(خطاب بتاريخ ١٣ مايو ١٨٦٤، أعيد نشره في **E.Lefébure**, Gallimard, 1951, p. 179).

(٣٧) أفاد "كازاليس" - في خطاب إلى "مالارميه" في ٣٠ ديسمبر ١٨٦٤ - باستلام "**ظاهرة مستقبلية**" : "ترسل لي ... بقصيدة نثر جعلتني غيوراً، فهي ذات لون رائع، الغروب العظيم بانعكاساته الحمراء والمخطط بشرائط سوداء، ترتسم عليه - شاحبة، ممطوطة، طويلة ونحيلة - الهياكل المكتسية بالكاد لأطفالنا الصغار، وهذا

المهرج الأخير، وهذه البقايا للأعمار التي شاخت، كل هـذا يشـكل لوحـة غريبـة ذات جمـال حقيقـي ونـادر، إنهـا إحدى روائعك الأدبيه ... "(قارن Œuvres, p.1542) . ولـن تنشـر قصيـدة "ظـاهرة مسـتقبلية" إلا عـام ١٨٧٥ في .Republique des Lettres

(٣٨) سنجد في كتاب Mauron, **Mallarmé L'Obscur**, Denoël, 1941 دراسـة هـذه "الاسـتعارات المهيمنـة " لمالاميه ؛ قارن بشكل خاص – الصفحتين ٩٢ – ٩٣ – بالنسبة لموضـوع "خصلـة الشـعر" الـتي سـبق أن خصـص "س.سولا" دراسة عنها .

(٣٩) كتب "مالارميه" إلى "كازاليس" في أكتوبر ١٨٦٤ : "أخترع لغة ينبغي أن تنبثـق بـالضرورة مـن شـعرية جديدة تماماً، يمكنني أن أعرفها بهاتين الكلمتين: لا تصوير الشيء، بل الأثر الـذي ينتجـه" (Mallarmé, **Propos sur la Poésie** , nouvelle édition , éd. du Rocher, Monaco, 1953, p.46)

(٤٠) Hérodiade, **Œuvres**,p.47; le Phénomène Futur, **Œuvres**, p.269 .

(٤١) Tennyson vu d'ici, **Œuvres**,p.528 .

(٤٢) في إحدى كراساته الصغيرة – التي كان ينقل فيها قصائد كُتابه المفضلين، ليكون لنفسه مختارات شخصية صغيرة – ترجم "مالارميه"، عام ١٨٦٠، عدة قصائد لبو ترجمةً حرفيـة: "إلى هلينـا" و "أولالـوم" و"إلى شـخص في الفردوس" و "آنابيل لي" و"أولالي" و" لوكوليسيه" و"مقتطفات" و"الغراب" و"ليونور" (قـارن **Mallarmé Lycéen** p.323-324). وفيما بعد، لـم تفارقه فكرة ترجمـة "بـو" . وفي عـام ١٨٧٢، نشـرت "رينسـانس أرتسـتيك" ترجمـة ثماني قصائد ؛ وفي عام ١٨٧٦، نشرت" ريبوبليك دي ليتر " – أيضا – عدة ترجمات لـــم يسبق نشرها . لكـن يبدو لي – حقا – أن أغلب هذه الترجمات – حسب مراسلات الشاعر – كـانت مكتوبـة منـذ فـترة طويلـة سـابقة (قارن Notes des **Œuvres**, 1506-1512). وفي عام ١٨٦٤ بالتحديد، كان مشغولاً – مـرة بعـد أخـرى – بترجماتـه لبو، التي أنجزها، أو كان عليه إنجازها .

(٤٣) خطاب من "فييه دي ليل آدام "إلى"مالارميه"، الذي يعبر فيه عن أسفه لأنه لـم يتلق من أجـل "روفي دي ليتر ايه ديزار "ترجمة" بحيرة أوبير" (أولالوم)، يشير – فيما يبدو – إلى أن هذه القصيـدة قـد ترجمـت منـذ ١٨٦٧ وتتساءل السيدة "نوليه "لماذا ترجم "مالارميه" – في المقطع الأول من "أولالوم" – كلمة" sere/ ذابـل "بـ "كئيبـة"، في حين أن "يابسـات" أكثر ملاءمة، لكـن – إضافـة إلى أن "كـن متقلصـات يابسـات" ستشـكل تتابعـا مزعجـاً للإصاتات المتماثلة – فمن الواضح أن "مالارميه" يبحث – كما في هذا المقطع – عن الإصاتـات الخفيضـة والحزينـة للصوتـيـن "O" و "A" :

> "السـماوات كـانت مـن رمـاد / وقـار، والأوراق، متقلصـة وكئيبـة – كـانت الأوراق عرضـة للتلـف وكئيبـة . الليـل في أكتوبـر الوحيـد لعـامي الغـابر . وقريبـاً للغايـة مـن بحـيرة "أوبـير" المظلمـة، في مقاطعـة "ويـر "الضبابيـة الوسـيطة – هنـا، بـالقرب مـن مسـتنقع "أوبـير" الرطب، في الغابة التي تسكنها غيلان وير" **Œuvres**,p.196

وفي دراسته عن **L'Esthétique de S.Mallarmé** , Flammarion, 1951 p. 143-144 ، قام "ج . دلفيل" بمقارنة دقيقـة بين فقرة أخرى من "أولالوم" و"ترجمة" "مالارميه" إلى الفرنسية. ويمكننا أن نقيس – عند المقارنة بـين هـذه الترجمـة والترجمة التي قام بها في "سانس"، منذ عشر سنوات – التقدم الذي أحرزه المترجم : في "سانس"، كـان "مالارميـه" يكتفي بالترجمة الحرفية، في حين أنه سيسعى – فيما بعد – لا إلى ترجمة معنى الكلمات الإنجليزية فحسب، بل أيضاً قيمها الصوتية والإيحائية .

Œuvres,p. 48 . (٤٤)

(٤٥) Œuvres,p.269 .وفي كتاب "**الكلمات الإنجليزية**"، عام ١٨٧٧، سيضفي "مالارميه" على حرف P الاستهلالي "قصدية واضحة للغاية في التكديس، وفي الإثراء المكتسب أو الركود" Œuvres,p.933 : ويمكن لهذا المعنى الأخير أن ينسجم مع بداية "**ظاهرة مستقبلية**" .

(٤٦) لاشك أن "مالارميه" كان في ذهنه --وهو يكتب "ظاهرة مستقبلية" – قصيدة بودلير : "أحب ذكرى هذه الفترات العارية"، حيث يتعلق الأمر بـ "العظمة الطبيعية "للرجل والمرأة. ومن المفيد أن نذكر أن "بودلير" قد عرف قصيدة النثر هذه، ووجد فيها المفهوم الحاذق، لكن القابل للمناقشة : انظر – في هذا الموضوع – مقال "ج كريبيه" في **Le Goéland**، نوفمبر ١٩٤٢، ص ٣ . ويصرح "بودلير" : "سيعجب الرجل المنحط بالجمال وسيسميه قُبحاً ".

(٤٧) قارن في "هيروديساد" : "تحت النوم المظلم لأرض بدائية" **Œuvres**,p.47.

(٤٨) خطاب إلى "كازاليس" (عن "إله الريف" هذه المرة)، يوليو ١٨٦٥، انظر **Propos sur la Poésie**, Monaco, 1953,p.58.

(٤٩) "فيما يتعلق بالشعر المنظوم، أعتقد أنني انتهيت"، حسبما كتب إلى "كازاليس" عندما أرسل إليه "**ظاهرة مستقبلية**" . وعن فترة الاضطراب هذه، قارن Mondor, **Vie de Mallarmé**,p.150-159 .

(٥٠) قارن بما يلي، تحت عنوان "البارناسية وقصيدة النثر الفنية"، بالفصل الأول من القسم الثاني.

(٥١) هذا ما يقصده "مالارميه" في خطابه إلى "كازاليس" في نهاية فبراير ١٨٦٥ ، **Propos sur la Poésie** Monaco, 1953,p.54-55

(٥٢) ستوجد "ثلاث قصائد نثر رقيقة" عثر عليها البروفيسور "موندور" في كتابه عن **Lefébure)Eugène** Gallimard, 1951,p.73-76) .وقد سبق أن قلت إن الإشارات التاريخية ليست دقيقة بما يكفي لمعرفة أي من الاثنين هو الّذي قاد الآخر إلى ممارسة هذا النوع (قارن، بما سبق، تحت عنوان "قصائد الشباب" من هذا الفصل، ملحوظة ٢٣)، أم ينبغي أن نتحدث – كما يتساءل "هـ . موندور" (**سبق ذكره**، ص ٧١)- عن" تزامن فريد "؟ شيئ واحد يبدو مؤكداً، وهو أن الاثنين كانا يقتفيان أثر "بودلير" ؛ فقصيدة "لوفيبور" عن القمر – شأنها شأن قصيدته عن "الخريف" – تنطوي على ملامح شديدة الرومانتيكية والبودليرية في آن : ففكرة حلم اليقظة هذا "حول مركبة امبراطورية" تعود – بلاشك – إلى "الحداثة" التي نادت بها مقدمة "قصائد نثر صغيرة" لبودلير عام ١٨٦٢

(٥٣) سيكتب "لوفيبور" – بالفعل، عام ١٨٦٧ – إلى "مالارميه"، "المريض بالمطلق"، واليائس من الكتابة : "ربما يمكنكم أن تتسلوا ببضع حُلى أدبية، باستكمال بعض قصائد قديمة مثلاً، لن تحتاجوا من أجلها إلا لشعوركم المدهش والساحر كفنان، وليس للمفهوم العظيم والساحق للكون" (Mondor, **E. Leféburc**,p.269) .

(٥٤) منذ عام ١٨٦٥، وبعد أن حكى للوفيبور أنه – في طفولته – كان يكتب موضوعات إنشاء من عشرين صفحة، يضيف "مالارميه" : "ألم أبالغ – منذ ذلك الحين، في الواقع – في حبي للتكثيف، على العكس من ذلك ؟" (Mondor, **Eugène Leféburc**,p.342).

(٥٥) قارن بما يلي، تحت عنوان "تطور الأسلوب المالارمي"، ملاحظه ٢ .

(٥٦) "أن نسمي شيئاً ما يعني إلغاء ثلاثة أرباع متعة القصيدة، المكتوبة من أجل كشفها رويداً رويداً : **الإيحاء** به هو هذا الحلم" (إجابة على" استقصاء" J. Huret حول التطور الأدبي، **Œuvres**,p.869) .

(٥٧) إنها مراسلات "مالارميه"، على ما نُشرت في الطبعة التي أصدرها – مؤخراً – البروفيسور "موندور" في **propos sur la poésie**, Monaco, 1953، التي تسمح لنا بأن نكون أفضل فكرة عنها . قارن، أيضاً A. Adam, Les **première étapes d'une itinéraire**، ضمن Les Lettres، عدد خاص مكرس لمالارميه، ١٩٤٨،ص١٢٥-١٣٤.

Igitur, **Œuvres**, p.440 et 442. (٥٨)

Encyclopédie, LXXXVII, traduction Guterman et Lefebvre (Hegel, **Morceaux choisis**, gallimard,(٥٩)

1939,p.103)

(٦٠) انظر بشكل خاص مقال L.J.Austin, Mallarmé et le rêve du Livre (**Mercure de France**,1[er] janvier 1953، وبداية دراسة - G.Davies. **Vers une explication rationnelle du Coup de Dés**, Corti, 1953 , p.32-52

(٦١) كتب "لوفيبور" إلى "مالارميه" عام ١٨٦٦ : "أمازلتم تتداولون دائماً مع "المطلق" و"الوجود" و"العدم"، الذين يمثلون ثعابين جرابكم ؟"(mondor, **Eugène lefébure**,p.221).ونعلم أن هذه المصطلحات تتكرر باستمرار في "علم المنطق" لهيجل .

(٦٢) يؤكد "ج. ديفيز" - على سبيل المثال - على استخدام مفردات "هيجلية" في "إيجيتور"، حوالي عام ١٨٦٩ (**مرجع سابق**، ص ٣٤) . وإنه للمح مميز أيضاً فكرة إقامة نظرية عن "**البرجوازي**" في" العلاقة بالمطلق" (خطاب إلى "فييه"، في ٣٠ سبتمبر ١٨٦٧، **Propos sur la poésie**, Monaco, 1953,p.95) . والإشارة إلى ما تمثله النظرية في "تطوير" **الكون**.

(٦٣) قارن خطابه إلى "كازاليس، ١٤ مايو ١٨٦٧ (**Propos sur la Poésie**,p.89).

(٦٤) خطابه إلى "كازاليس"، مارس ١٨٦٦، **Propos sur la Poésie**,p.66.

(٦٥) **المرجع السابق**، ص ٦٥ .

(٦٦) في هذا الخطاب الشهير المكتوب إلى "كازاليس"، في ١٤ مايو ١٨٦٧، يعرض "مالارميه" "هبوطه إلى العدم"، ويستنتج منه الدروس . قارن **Propos sur la Poésie**, p. 89.

(٦٧) سيكتب إلى "كازاليس" في أبريل ١٨٧٠ : "أحاول أن أقارن حياتك التي يزورها "المفهوم السلبي"بالإيمان الذي تسعد به، الآن، روحي ... "(**Propos**,p.104).

(٦٨) الذي يبدو أنه درسه بمثابرة طوال صيف ١٨٦٦ : قارن Austin, **Mallarmé et le Rêve du Livre** (Mercure de France, 1[er] janvier 1953, p.86-89)

(٦٩) **Mallarmé, l'homme et l'œuvre**, hatier, 1953,p.56 .

(٧٠) **Science de la Logique**, chap.*I*, traduction Guterman - Lefebvre (**Morceaux Choisis de Hegel**, Gallimard, 1939,p.104) . عرف "مالارميه" مقال "شيرير" عن "هيجل والهيجلية"، الذي نشر في **Revue des Deux Mondes**, 15 fevr. 1861، ويعرض لقانون الحركة الجدليه في ثلاثة أزمنة (قارن Austin, art. **cit**.,p.96).

(٧١) Théodore de Banville, **Œuvres**,p.522، التشديد من مالارميه .

(٧٢) **Crise de Vers, Œuvres**,p.363. وحول هذه النظرية عن الانتقالة، وأصولها الهيجلية وتطبيقاتها في شعر "مالارميه" ؛ انظر ملاحظات" ج.ديفيز" في مقدمة كتابه **Explication Rationnelle du Coup de Dés**,Corti,1953,p.46et sq .

(٧٣) الموسيقي والآداب، **Œuvres**,p.647

(٧٤) **Crise de Vers** , Œuvres,p.368 .

(٧٥) **المرجع السابق**، ص ٣٦٦ .

(٧٦) سحر، **Œuvres**,p.400 .

(٧٧) خطاب بتاريخ ٢٤ سبتمبر ١٨٦٦ (**Propos sur la Poésie** ,nouvelle édition,p.81).

(٧٨) "إلى الآن، في كل مرة استشف الإنسان الحقيقة، أي التكوين المنطقي للكون، فإنه ارتد برعب نحو الوهم اللانهائي"، كما كتب "لوفيبور" في ٢٧ مايو ١٨٦٧، ردًا على خطاب "مالارميه" (Mondor, **Eugène Lefébure**

.(p. 247

(٧٩) خطابه إلى "كازاليس"، ١٤ مايو ١٨٦٧، **Propos sur la Poésie**, p.88.

(٨٠) مقال في عام ١٨٦١، نشر في Revue des Deux Mondes، وذكره "أوستين"، **مرجع سابق**، ص ٩٤ .

(٨١) قارن **Œuvres**, p.663

(٨٢) مقال مذكور في **Mercure de France**, 1er janvier 1953,p.104.

(٨٣) **Œuvres**,p. 378.

(٨٤) مدركا أن مثل هذا الكتاب سينتشر - في كماله المطلق - في كل الكتب الأخرى، وسيكون توراة العالم : "حتّى أن العالم لن يكون به سوى كتاب واحد قانوناً له، توراة تتظاهر بها الأمم" **Crise de Vers**, (**Œuvres**, p.367).

(٨٥) هكذا يُعرف "مالارميه" بنفسه هذا **الكتاب** المثالي (**Œuvres**,p.378).

(٨٦) **Lettre Autobiographique à Verlaine** , **Œuvres**, p.663.

(٨٧) **Lettres à quelques-uns**. Gallimard, 1952, p. 236.

(٨٨) إنه المصطلح الذي يستخدمه "مالارميه"، لا في خطابه بتاريخ ١٨٨٥ إلى "فيرلين"، فحسب (قارن (**Œuvres**,p.663)، بل أكثر تبكيرا، عندما كتب إلى "كازاليس"، في ١٤ مايو ١٨٦٧ : "لن يكون دخولي في "الأفول" الأعلى بدون انقباض قلب حقيقي، إذا ما لم أكن قد أنجزت مؤلفي ؛ ذلك المؤلَّف، المؤلَّف الكبير، كما قال أسلافنا الخيميائيون" (**Propos sur la Poésie**, Monaco,1953,p.89) .

(٨٩) **Propos sur la Poésie** . p.79-80 .

(٩٠) **المرجع السابق**، ص ٨٢ . وهذا الخطاب الذي اكتُشف مؤخراً لم يُنشر إلا في الطبعة الأخيرة .

(٩١) خطابه إلى "كازاليس"، ١٤ مايو ١٨٦٧، **Propos sur la Poésie**. Monaco, 1953,p.88.

(٩٢) نشر هذا الخطاب بتاريخ ١٧ مايو ١٨٦٧، في كتاب H.Mondor,**Eugène Lefébure**,Gallimard, 1951, p.347 et sq، وفيه نرى الربط، في "ثالوث" رائع، بين "فينوس "ميلو و"جيوكندا" دافنشي - "أعظم ومضتين للجمال على هذه الأرض" - و"المؤلف" الذي حلم به "مالارميه"، الذي سيكون "الثالث".

(٩٣) **Propos sur la Poésie**,p.97.

(٩٤) خطابه إلى "لوفيبور"، ٣ مايو ١٨٦٨ (ذكره "موندور" في **Vie de Mallarmé**, Gallimard, 1941,p.25).

(٩٥) خطابه إلى "كازاليس"، ١٨ يوليو ١٨٦٨، **Propos sur la Poésie**,p.99.

(٩٦) قارن بالخطاب الهام المرسل إلى "كازاليس"، ١٨ فبراير ١٨٦٩، **Propos sur la Poésie**,p.101

(٩٧) **المرجع السابق**، ص ١٠٢ .

(٩٨) **Vie de Mallarmé**,p.288.

(٩٩) خطاب إلى "لوفيبور"، ٢٠ مارس ١٨٧٠، وأعيد نشره في Mondor, **E . Lefébure**,p.356.

(١٠٠) هكذا أسمى "فييه دي ليل آدام" هيجل في رسالة منه إلى "مالارميه" في ١١ سبتمبر ١٨٦٦ (قارن (Mondor,**Vie de Mallarmé**,p.222.

(١٠١) وسيتعلق الأمر - فيما بعد - بكتابه حول "الكلمات الإنجليزية"

(١٠٢) **Œuvres**,p.273.

(١٠٣) حسب "موكلير"، فإن هذا "الجهد اللغوي" ليس عمله المهني، لكنه بحثه "عن كمال الشكل، بل -

بالأحرى - البحث عن شكل أصيل" (L'Art en Silence, Ollendorf,1951,p.90). ويعتقد "ج.دلفيل" - وهو الأقرب إلى الحقيقة - أن الأمر يتعلق بـ "النقد الميتافيزيقي" لإمكانيات التعبير اللغوية، الذي سنرى "مالارميه" ينكب عليه بالفعل، لكن ليس قبل عامي ١٨٦٨-١٨٦٩.

(١٠٤) Œuvres,p.273.

(١٠٥) قارن بما يلي، تحت عنوان "السيريالية ومشكلة اللغة"، بالفصل الثاني من القسم الثالث.

(١٠٦) انظر مقال H.Fouquier في **Temps** (15 septembre 1898) بمناسبة وفاة "مالارميه" ؛ نقد عنيف سيرد عليه "ر.دي بورى" في **Mercure de France**، أكتوبر ١٨٩٨ .

(١٠٧) كشف "مالارميه" عن مشروعاته إلى "لوفيبور" خاصة - وهو العالم في المصريات وعالم اللغة القدير - وطالبه بإمداده بالمعلومات والكتب الخاصة بهذا العمل : قارن - في كتاب Mondor, **Eugène Lefébure** - بخطاب "مالارميه" في ٢٠ مارس ١٨٧٠، ص ٣٥٥-٣٥٦، وخطابات "لوفيبور" من يناير إلى مارس ١٨٧٠، ص ٣١٥-٣١٩ .

(١٠٨) في ملحوظة مدهشة، يعلق "مالارميه" على "التقاء الكلمات" هذا، الذي يمنحنا - على ما يقول - "الانطباع، من خلال لفظة العلم، بالتوجه نحو معرفة البحوث حول موضوع مخصص للوصول إلى حالة " المفهوم"، وإلى أن يشكل واحداً من مجمل مصطلحات المفاهيم الإنسانية، التي لم يعترف منها إلا بالوعي في مرحلتنا الراهنة بالنسبة لـ "الروح"، ومصطلح **اللغة**، وموضوعه، المستخدم وحده، هو الانطباع الأعم لأداة تعبير، لن أقول الخاصة بالإنسان حتى (...) بل أداة تعبير عام عن روحنا" (Œuvres, p. 849) .

(١٠٩) **Vers une explication rationnelle du Coup de Dés**, Corti,1953, Introduction, p.35-37 ؛ ونجد تعليقاً آخر، أكثر "أفلاطونية"، على هذه الملاحظات، في G.Delfel, **L'esthétique de S.Mallarmé**, Flammarion, 1951,p.139 et sq .

(١١٠) Œuvres,p.854.

(١١١) Œuvres,p.854.

(١١٢) Œuvres,p.852.

(١١٣) Œuvres,p.853.

(١١٤) العبارة (التي تشير إلى قصيدة "نوافذ") هي لـ "ج.بوليه" G.poulet, **la Distance Intérieure**, Plon, 1952, t.II , p.314. ويؤكد - في نفس الصفحة - أن "الصيرورة" المالارمية ليست مثل الصيرورة الهيجلية، "تقدماً أفقيًّا في الزمان"، بل هي "تقدم رأسي إذا صح القول"، يجتذب - بطريقة ما - الأشياء من الواقع "بواسطة نوع من الصعود الذي يغير من هيئتها". والواضح، بالفعل، أن "مالارميه" يكتفي بأن يستعير من "هيجل" منهجه الجدلي، كي يكيفه مع تأملاته وشواغله الشخصية .

(١١٥) Œuvres,p.468 et p.857.

(١١٦) يلفت "فورن" - الذى طور هذه الفكرة بذكاء شديد - النظر إلى أن التجريد، بالنسبة لمالارميه، ليس إلا "وسيلة جديدة للتماس بالواقع، وللإيحاء به بدون قوله" **Mallarmé L'Obscur**, Denoël, 1941,p.71

(١١٧) في دراسته عن "مالارميه واللغة"، أوضح" م. بلانشو" - على نحو رائع - هذه الوظيفة المزدوجة، الإبداعية والهدامة، للكلمات، موضحاً كيف أنه إذا كان هذا الواقع ملغي من ناحية، فإنه - من ناحية أخرى - يعاود الظهور في شكله الأكثر محسوسية، كتعاقب من الظلال الهاربة وغير الثابتة، بدلاً حتَّى من المعنى المجرد الذي

يدعى (الواقع) أنه يسد فراغه" (نشر هذا المقال في L'Arche,n°. 14 – قارن ص ١٣٧ – وأعيد نشره في **La Part du Feu**, Gallimard , 1949 تحت عنوان (أسطورة مالارميه Le Mythe de Mallarmé).

(١١٨) **Œuvres**,p.368 et 858.

(١١٩) أمكن ابتعاث تأملاته بملاحظات صديقه "لوفيبور" عن القيمة المزدوجة – الرمزية والصوتية – للكلمات البدائية (خطاب إلى "لوفيبور"، يناير ١٨٧٠)، وحول اللغات القديمة، العبرية بشكل خاص، التي تطبع "آثار خطوات الفكر الإنساني على بقايا الروح البدائية" (خطاب بتاريخ ٢٥ مارس ١٨٧٠)، قارن Mondor, **Eugène Lefébure**, p.315-316 et p . 319.

(١٢٠) ربما بتأثير "فيبه دي ليل آدام"، الذي يوصيه بقراءة **Dogmes et Rituel de Haute Magie** D'Eliphas Levi (قارن Mondor, **Vie de Mallarmé**,p.222). والإشارات إلى القبلانية تتردد كثيراً في مراسلاته في هذه الفترة، فيما يتعلق – على سبيل المثال – بسوناتا YX، المقتطفة من "دراسة مقصودة عن الكلام" : حيث المعنى "يُستدعى بفعل سراب داخلي للكلمات" : ونحن نشعر عند النطق بها عدة مرات، بـ "إحساس قبلاني إلى حدٍّ ما" كما يصرح "مالارميه" (خطاب إلى "كازاليس"، ١٨ يوليو ١٨٦٨، p.98, **Propos sur la Poésie**). وسنجد – في رسالة "ج.شيرير" الأكاديمية **L'Expression Littéraire dans L'œuvre de Mallarmé**, Droz, 1947,p.155-160 – إشارات مختلفة حول "مالارميه" والإخفائية .

(١٢١) **Sepher Ietzirah**, chap.2,proposition 2، ذكره فرانك في كتابه **La Kabbale**, Hachette, 1889,p.113 – ويعود تاريخ الطبعة الأولى لكتاب "فرانك" إلى عام ١٨٤٣ : وقد استطاع "مالارميه" معرفته بالتالي . ونقرأ – من ناحية أخرى – في كتاب Eliphas Levé, **Dogmes et Retuel de haute Magie** , p.213 : "الكلام يخلق شكله، وعندما يقوم شخص ما، معروف بأنه معصوم، بتسمية شئ ما بأى اسم، فإنه يحول هذا الشئ حقا إلى جوهر دال من خلال الإسم الذي أطلقه عليه" .

(١٢٢) **Œuvres**,p.850 . ومن المفيد أن نذكر هذه "الملحوظة" بكاملها، حيث يواصل "مالارميه" – بعد أن يتحدث عن "المعنى البدائي والمقدس للكلمات" – مماثلة الأدب بالقبلانية : "إلى هذا الحد ! مع الأربعة والعشرين حرفاً، فإن هذا" الأدب **Littérature** المسمى بشكل أدق "الآداب **Lettres**" ينطوي عبر اندماجات مضاعفة في شكل الجمل ثم الشعر، كنظام محكم مثل فلك روحي – على نظريته الخاصة به، المجردة، والخفية كلاهوت ما، وذلك بسبب أن المفاهيم هي كذلك، أو إلى درجة من الندرة تصل إلى مستوى أعلى من العادي، مستوى عدم القدرة على التعبير إلا بوسائل نموذجية ورفيعة، عددها ليس أكثر من ندرتها، لايجاوز عددُها قلّتَها، كما أنها – بالنسبة للآداب – ليست بلا حدود". قارن Ralland de Renéville, La **Parole**, dans **L'expérience Poétique**, Gallimard, 1938,p.39 et sq.

(١٢٣) **Œuvres**,p.852.

(١٢٤) **Œuvres**,p.921.

(١٢٥) **المرجع السابق** .

(١٢٦) قارن بالصفحات التي خصصها "ل . سلييه" عن" **الخيمياء الحَرفية**" لدى "فابر دوليفيه"، في أطروحته حول **Fabre D'Olivet** (Nizet, 1953,p.133-142)

(١٢٧) **Œuvres**,p.921.

(١٢٨) قارن . Delfel, **L'Esthétique de Mallarmé**, Flamarion, 1951,p.143 et sq .

(١٢٩) **Œuvres**,p.959.

(١٣٠) **Œuvres**,p.929.

(١٣١) **Œuvres**,p.926 . في أطروحته الحديثة، يثير "ب . جيرو" مشكلة " رمزية الأصوات" التي طرحها الرمزيون بشكل خاص، ويذكر نظريات "مالارميه" و"غيل"، لينتهي إلى : "أننا لا نستطيع إنكار أن ثمة رمزية للأصوات" (ص ١٤٢)، حتّى لو لم ترتكز تأملات الشعراء على أسس موضوعية . ويضيف : "ليس ذلك معنى نغويًّا، ربما، لكنه حقيقة شعرية" (ص ١٤٣)، لينضم بذلك إلى رأى "ج. دلفيل"، **مرجع سابق**، ص ١٤٣ .

(١٣٢) Tennyson vu D'ici, **Œuvres**,p.528.

(١٣٣) **Œuvres**,p.364.

(١٣٤) **المرجع السابق** .

(١٣٥) قارن بملاحظات "مالارميه" من "أجل بحث في اللغة"، **Œuvres**,p.854

(١٣٦) "إنها رغبة أكيدة في زمني، تكمن في فصم الحالة المزدوجة للكلام، الخام أو المباشرة هنا، والجوهرية هناك"، كما سيقول "مالارميه"(**Œuvres**,p.368) . ونعرف التعليقات العديدة التي أثارها – لدى "فاليرى" – مشروع إبداع لغة شعرية على نحو خاص، وبالذات في مقالته عام ١٩٣٢، "أحيانا ما كنت أقول إلى ستيفان مالارميه" (**Nouvelle Revue Française** . 1[er] mai 1932, repris dans **Variété**).

(١٣٧) **Œuvres**,p.366 . قارن بصورة مشابهة في موضع آخر : "تُستثار الكلمات – من تلقاء ذاتها – من عدة جوانب معروفة بأنها الأكثر ندرة، متوثبة كلها قبل انطفائها إلى تبادل ناري بعيد، أو متمثلة في انحراف يبدو كأنه عارض" **Œuvres**,p.386.

(١٣٨) قارن Thibaudet, **la poésie de S.Mallarmé** N.R.F., 1926 , p.231

(١٣٩) **Œuvres**,p.42. قارن بخطاب شهر مارس ١٨٦٦ إلى "كازاليس"، **Propos sur la Poésie**,p.65.

(١٤٠) خطاب إلى "كوبيه" بتاريخ ٥ ديسمبر ١٨٦٦، **Propos sur la poésie**. وهو لوم من نفس ذلك النوع الذي يوجهه "مالارميه" إلى البارناسيين والطبيعيين : "إن طفولية الأدب كانت تكمن حتى الآن في الاعتقاد، مثلاً، بأن اختيار عدد معين من الأحجار الكريمة، ووضع أسمائها على الورق، وهو الأفضل، إنّما بصنع أحجاراً كريمة . حسناً ! لا . فلأن الشعر يتمثل في الخلق، فيجب أن نأخذ من الروح الإنسانية حالات، ومضات ذات نقاء مطلق، إلى حد أن التغني بها، ووضعها في دائرة الضوء، سيشكل بالفعل حُلي الإنسان ..." **Œuvres**,p.870

(١٤١) **Œuvres**,p.368.

(١٤٢) **Solennité** (à propos de Théodore de Banville), **Œuvres**,p.333.

(١٤٣) **Œuvres**,p.871 . قارن بتصريحات "مالارميه" عن "الموسيقي والآداب" : "الطبيعة موجودة، فلن نضيف إليها(...) وكل الفعل المتاح – أبدا، وفقط – إنّما يكمن في التقاط العلاقات النادرة أو المتعددة، في غضون ذلك"، ثم يضيف هذا التعريف الفذ عن الإبداع الشعري "السلبي" : "بقدر الإبداع : فإن مفهوم الشيء، الهارب، هو الَّذي يغيب" **Œuvres**,p.647.

(١٤٤) **Œuvres**,p.367.

(١٤٥) **Œuvres**,p.366.

(١٤٦) **Œuvres**,p.380 . "يمكن لمثل هذا **الكتاب** – بالطبع – أن يتكون،في واقع الأمر ،من عدة كتب"؛ فقد توقع" مالارميه" خمسة كتب عام ١٨٦٦، وفي عام ١٨٨٧، تحدث إلى "غيل" – فيما يبدو – عن أربعة "كتب

- موضوعات "، وكل منهم يفضي إلى أربعة أخرى، أي عشرين جزءا ككل (قارن **Les Dates et Œuvres,p.234**). ووفقا لـ "ج. كاهن"، فقد تحدث فيما بعد عن عشر قصائد، كانت "**رمية نرد**" أولاها (**Symbolistes et Décadents,p.24**). وجميع هذه الأرقام هي مضاعفات الرقم خمسة - لكنني أترك للآخرين الاهتمام بتقرير ما إذا كان هنا ثمة مقصد "قبلاني" . وحول مشروعات "كتاب" مالارميه، التي لم تكن معروفة عندما كتب هذا الفصل، أحيل إلى الفصل الأخير من كتابي "**مالارميه والموسيقى**" .

(١٤٧) **Propos sur la Poésie**,p.99.

(١٤٨) قارن بخطابه إلى "فيرلين" المتعلق بسيرته الذاتية (**Œuvres**,p.643).

(١٤٩) **Œuvres**,p.372.

(١٥٠) قارن بخطابه إلى "كازاليس" في ١٤ مايو ١٨٦٤، المذكور فيما سبق، من هذا الكتاب .

(١٥١) قارن ببداية محاضرة "مالارميه" عن "الموسيقي والآداب" **Œuvres**,p.643.

(١٥٢) قارن بخطابه إلى "كازاليس"، المذكور فيما سبق..

(١٥٣) خطاب إلى"فبيه"، ٢٤ سبتمبر ١٨٦٦، **Propos sur la Poésie**,p.82

(١٥٤) قارن بـ "إيجيتور"، **Œuvres**,p.439

(١٥٥) خطاب "مالارميه" إلى "لوفيور"، ١٧ مايو ١٨٦٧، ذكره موندور **Eugène Lefébure**,p.349

(١٥٦) قارن بالمقدمة المكتوبة في ١٨٩٧، لـ "رمية نرد لا تُلغى الصدفة أبدا" **Œuvres**,p.456

(١٥٧) قارن بخطابه إلى "كوبيه"، ٢٠ أبريل ١٨٦٨، **Propos sur la Poésie**,p.97

(١٥٨) خطاب إلى "أوبانيل"، ٧ أكتوبر ١٨٦٧، **Propos sur la Poésie**,p.96

(١٥٩) قارن بـ **Mondor, Vie de Mallarmé**, p.259

(١٦٠) **المرجع السابق**، ص ٢٨٥-٢٨٦.

(١٦١) قارن بـ "إيجيتور"، **Œuvres**,p.439

(١٦٢) **Propos sur la Poésie**,p.119 . لقد صدم "مالارميه" من خلط الأنواع في "**قصائد نثر صغيرة**" لبودلير، الذي نشر في أجزاء عام ١٨٦٩ .

(١٦٣) نقرأ - في إحدى أوراق "إيجيتور" - التنويه التالي : "مشهد مسرحي، إيجيتور القديم" (قارن **Œuvres**,p.429 et 442). وحول هذه الفكرة عن الدراما، انظر مقدمة الدكتور "بونيو" لـ "إيجيتور" (**Œuvres**,p.427-429). والأمر يتعلق بدراما ذهنية تماما (نعلم أن "الكتاب" - بالنسبة لمالارميه - هو نوع من المسرح الداخلي)، وهو ما يفسر العبارة التوجيهية التي ذكرها "مالارميه" في بداية" إيجيتور" : "تتوجه هذه الحكاية إلى عقل القارئ الذي يقوم بالإخراج المسرحي للأشياء بنفسه" (**Œuvres**,p.432).

(١٦٤) G.Davies, **Vers une Explication Rationnelle du Coup de Dés**, Corti, 1953, p.53 .

(١٦٥) في كتابه **Rapport sur le Mouvement Poétique Français de 1867 à 1900**

(١٦٦) والعبارة التي استخدمها "فاليري" - بالتوفيق الذي نعرفه (قارن **Variété II**,p.220) - هي أيضا عبارة "منديس" .

(١٦٧) لاحظ "أودار" و "ميساك" - في مقدمتيهما للعدد الخاص من مجلة "لي ليتر"، عن "مالارميه"، عام ١٩٤٨- أنه : "ما من شئ أكثر تميزاً من الجاذبية التي لا تقاوم، وغير المتوقعة بالنسبة لنا إلى هذا المستوى، التي يمارسها اليوم "إيجيتور" على كل من يريدون إمساك الحقيقة المالارمية في كليتها" . إنه "مؤلف رئيسي"، على ما

كتب "ميشو" بدوره، عام ١٩٥٣ **Mallarmé, l'homme et l'œuvre** . Boivin , 1953,p.84

(١٦٨) **Œuvres**,p.434 . وقد عثر الدكتور "بونيو" على قصيدة خامسة وأضافها. وعنوانها "حياة إيجيتور".

(١٦٩) خطاب إلى "كازاليس" ١٤ مايو ١٨٦٧، **Propos sur la Poésie**,p.87

(١٧٠) رد على استقصاء "جول هيريه"، **Œuvres**,p.869

(١٧١) **Œuvres**,p.440 : "كنت أرجو أن يظل شكلاً غامضاً يختفي تماما في المرآة المربكة"، والتماثل مذهل مع الخطاب الذي يقول فيه "مالارميه" إلى "كازاليس" : "كنت أسقط، منتصراً، بوله وبشكل غير محدد، إلى أن أصبحت أرى نفسي – مرة أخرى – أمام مرآة فينسيا، مثلما كنت قد نسيت نفسي عدة شهور مضت"؛ ويضيف: " ... إذا تكن (المرآة) أمام المائدة، حيث أكتب لك هذا الخطاب، فسأصبح **العدم** من جديد" (**Propos sur la Poésie** . p.87-88)

(١٧٢) الأثاث المزخرف بالخرافات، والأبسطة، والمرآة، والمصباح : إنه نفس أثاث سوناتا yx ("أظافرها الصافية"...) التي علق عليها "مالارميه" بنفسه (Mondor. **Vie de Mallarmé**,p.267-268).

(١٧٣) "أصبحت المرآة مللاً"، ص ٤٤٠. قارن بالمرآة في "هيروديا د" :

مياه باردة بفعل الملل في إطارها الجليدي

Eau froide par l'ennui dans son cadre gelée

حيث اللعب بالكلمات " glace -gelée "يثري بالارتباط بفكرة مجردة، الملل ؛ وفي "إيجيتور"، يصبح الاقتران بين مرآة / ملل نفس الحقيقة الواحدة .

(١٧٤) **Œuvres**,p.440.

(١٧٥) **Œuvres**,p.436.

(١٧٦) **المرجع السابق**، ص ٤٣٧ .

(١٧٧) **المرجع السابق**، ص ٤٣٥ . وهذه التركيبة" البحرية والنجمية" تُلمح بالتأكيد إلى حركة المد والجزر، وحركة النجوم في السماء، حسب الساعات ؛ قارن بالنص – الأسبق بالتأكيد، والأقل كثافة – الذي عثر عليه الدكتور "بونيو" ونشره" هـ . شاربنتييه" في العدد الخاص من مجلة "لي ليتر" عام ١٩٤٨، ص ٢٤، حيث "الصدفة اللانهائية للروابط" تحل محلها" المصادفات الخارجية للعبة العوالم" .

(١٧٨) هيروديا د، **Œuvres**,p.44et47

(١٧٩) Claudel,**La Catastrophe d'Igitur**, dans **Positions et Propositions** , Gallimard , 1928, t.I,p.203.

(١٨٠) هذه المسودات المختلفة، وبشكل خاص المسودات الثلاث لـ "الخروج من الحجرة"، منشورة تحت العنوان العام "هوامش"، بعد "إيجيتور"، في طبعة "لابلياد"، التي احتفظت بالترتيب الذي قام به الدكتور "بونيو". انظر (**Œuvres**,p.854).

(١٨١) في نص أولي – على سبيل المثال، وحيث كان الشاغل الوصفي مايزال موجودا – يكشف لنا عن "إيجيتور" (أو – بالأحرى – "شخصيته القديمة"، قارن ص٤٤٩) مرتديا رداء من القطيفة السوداء المطرزة بفراولة من الدانتيلا :

"عبقرية خارقة، مرتدية القطيفة، والرعشة الوحيدة فيها كانت العمل العنكبوتي للدانتيلا كانت تتساقط على القطيفة" (مسودة "الخروج من الغرفة"، ص ٤٤٧).

ولكن عندما يستعيد "مالارميه "نصه (بعد كم أسبوع، أو شهر، أو سنة ربما، من النضج البطيء ؟

نحن نجهل ذلك) يكون التطور قد تحقق، والشئ المادي قد شُحن بالدلالة، وفراولة الشاب الجنتلمان قد أصبحت رمزاً : هذه الفراولة التي تفصل الرأس، الجزء المفكر من "إيجيتور"، عن جسده الذي فقد الفكرة، والذي -(كما تقول مسودة أخرى) - "ارتد إلى حالة الظلمات" (ص ٤٤٩) في بحثه عن النقاء المطلق :

"الجذع القطيفي لسلالة خارقة يحكه الضوء ويتنفس في هواء خانق، لشخص فكره لا يعي نفسه، لهيئتي الأخيرة المنفصلة عن شخصيته بفراولة ضارية، لا تعرف نفسها" (الخروج من الغرفة، ص ٤٣٩) .

(١٨٢) رد على "الاستقصاء" الذي قام به "ليو دورفير" عن الشعر، "**لا فوج**"، ١٨ أبريل ١٨٦٨.

(١٨٣) حسب تعبير "دي جورمون"، فإن "الحقيقة الجديدة التي دخلت الفن مع الرمزية هي مثالية العالم" (**Livre des Masques**,t.1, Préface). قارن بما كتبه "جيد" في Traité du Narcisse، عام ١٨٩١ : "العمل الفني بلورة، فردوس جزئي حيث تعاود الفكرة الإزهار في صفائها الرفيع".

(١٨٤) قارن بـ ص ٤٣٨ و ص ٤٣٩ : "بناء حلمي"، "كي يتفسر حلمي"، فإن "إيجيتور"، "مؤمنا بوجود مطلق واحد"، يتخيل نفسه" موجوداً في كل مكان في حلم ما "(ص ٤٤٢).

(١٨٥) "أليس هذا الوزن هو صوت تقدم شخصيتي التي تحافظ على الاستمرارية في اللولب، وهذ الحفيف، هو الحفيف الغامض لازدواجيتي ؟" (ص ٤٣٨-٤٣٩)؛ هكذا يتساءل "إيجيتور"، وهو يهبط "اللولب المسبب للدوار" (ص ٤٤٨) لـ "سلالم الروح الإنسانية" (ص ٤٣٤) . وقد لاحظ "أ . آيدا" - بعبقرية - أننا، في بداية مقطوعة "رعب" من "تأملات"، نجد "السلم غير المرئي للظلمات" و"لولبا بارداً" (**L'influence de V. Hugo sur** (**S.Mallarmé**, Istanbul, 1953,p.156-157- Tiré à part de **Dialogues**

(١٨٦) مقدمة "إيجيتور"، أعيد نشرها في **Œuvres**,p.427

(١٨٧) وبشكل خاص، تدخل أسلاف الـ "سلالة" التي يرمز إليها أيضا بـ "الوقع" والـ "حفيف" (قارن ص ٤٣٨)، "قلب هذه السلالة (الذي أسمعه يدق هنا)"، وص ٤٤٩ : "أمّا عن الحركة التي أنتجت هذا الحفيف، فقد كانت (...) المسيرة المنتظمة وقوفاً على القدمين للسلالة التى كانت قد ظهرت".والواقع أن "إيجيتور" كان "قد انقذف خارج الزمن بفعل سلالته" (ص٤٤٠) .

(١٨٨) أوضح "تيبوديه"- جيداً، في فصله عن صور "مالارميه" - أن الصورة المالارمية، على النقيض من الصورة البارناسية، ذات الحدود المعينة جيدا - كانت، بالأساس، متحركة وموسيقية (**La Poésie de S. Mallarmé**, Gallimard, 1926,p. 201 - 202)

(١٨٩) **Œuvres**,p.433.

(١٩٠) **Œuvres**,p.436. وسيقول "مالارميه" عام ١٨٧٧ - بصدد "الكلمات الإنجليزية"، عن حرف "t" الاستهلالي - أن هذا الحرف "يمثل من بين كل الحروف الوقفة"، وفكرة "الثبات والتوقف"(**Œuvres**,p.953)، فهل يستخدمه - لهذا السبب - هنا ليمثل "شكلاً دائما للأبد" ؟

(١٩١) ربما خرجت من هذه الصفحة التمهيدية الفقرة التالية من "السلم" :

"ومن ناحية، فإذا ما كان الغموض قد توقف، فإن حركة الآخر قاسية، وقد بدت أكثر إلحاحا بفعل صدمة مزدوجة، لم تعد تبلغ أو لم تبلغ بعد فكرتها، وهي التي يملأ حفيفها الحالي، مثلما يجب أن يكون، الغموض في ارتباك، أو توقفه، كما لو أن **السقطة** الكلية، التي كانت **الصدمة** الوحيدة لأبواب القبر، لم تخنق الضيف بلا

عودة..."

(Œuvres,p.854)، والتشديد مني) .

(١٩٢) قارن بما يقوله "مالارميه" عن الجناس، Mots Anglais, **Œuvres**, p. 921

(١٩٣) **L'œuvre poétique de Mallarmé**, Droz, 1940,p.108-110.

(١٩٤) **Œuvres**,p.41.

(١٩٥) انظر ما سبق، ص ٣٣٦. والمقطع الشعري المستمد من "أولالوم" – في الملحوظة – هو أيضاً مميز للنسقين

(١٩٦) بحث "شيرير" – في أطروحته حول **L'Expression Littéraire dans L'œuvre de S.Mallarmé** (Droz, 1947) – "تقنية التكرار" هذه، ص ٢١٧-٢٢٣، وأوضح – بشكل خاص – أهمية استعادة الكلمات كـ "إشارة على بنية" ص ٢٢٠، وهو يتفق – فعلاً – مع الرغبة الّتي أبداها "مالارميه" في التنظيم الشامل .

(١٩٧) مقدمة "إيجيتور"، **Œuvres**,p.854

(١٩٨) **Œuvres**,p.436.

(١٩٩) **Œuvres**,p.440.

(٢٠٠) قارن بما ورد ص ٤٤٠، فيما بعد بقليل : "إنه ينفصل عن الزمن غير المحدد ويكون !".

(٢٠١) قارن بسوناتا "الطاهر، والمعمر واليوم الجميل"، المنشورة عام ١٨٨٥ .

(٢٠٢) لا يخلو من فائدة أن نذكر أن "مالارميه" – في "إيجيتور" – يستخدم الكلمات بطريقة مبهمة ومتعددة المعاني بشكل قصدي، وهو نسق سيصبح – فيما بعد – سمة لتقنيته الشعرية . وهكذا، ففي المقطوعة الأولى – "منتصف الليل"– يستخدم كلمة Présence ("حضور منتصف الليل")، بالقيمة المزدوجة لها، بالتناقض مع "غياب" (قارن – في "إيجيتور" – "ضيف مجرد من كل دلالة سوى الحضور") و"حضور مطلق للأشياء"، ساعة تقع بين الماضي والمستقبل (**Œuvres**,p.854). فالمقطوعة كلها مبنية على الفكرة المبهمة عن منتصف الليل، ساعة "حاضرة" في اللحظة الّتي يبدأ فيها إيجيتور، وساعة "الحاضر المطلق" .

(٢٠٣) **Œuvres**,p.442.

(٢٠٤) قارن بـ ص ٤٥٠ : "وحيثما وصلت، في مراهقتي، إلى المطلق : كان ثمة لولب، ظل (هو) في المطلق في علياءه، عاجزاً عن الحركة" .

(٢٠٥) **Œuvres**,p.854. ولا ينبغي أن ننسى أن "مالارميه" أراد – في "إيجيتور" – تقديم دراما العجز (قارن بما سبق، تحت عنوان "تقنية الإصاتات)، وأن يشخصها بطله رمزيا . وبعد أن وصل إلى "الرؤية الرهيبة لمؤلف خالص" (قارن **Propos sur la Poésie**,p.97)، أحس – أولاً في رعب – بأن مؤلفاً كهذا، نظراً **لمطلقه** نفسه، لم يكن من الممكن أن **يوجد** (إنها دائما الفكرة الهيجلية عن المطلق – العدم ؛ وفي النهاية، سيصمم على أن يكتب، أي على أن يلقى بـ "رمية نرد" .)

(٢٠٦) **Œuvres**,p.450.

(٢٠٧) قارن Mots Anglais, **Œuvres**,p.921 : "تتكشف الكلمة، في حروفها المتحركة وإصاتاتها المزدوجة و،كأنها لحم، في حروفها الساكنة، وكأنها هيكل عظمي هش يمكن تشريحه".

(٢٠٨) في ملحوظته حول اللغة عام ١٨٦٩، صرح "مالارميه" بأن الكلام "يخلق تماثلات للأشياء بفعل تماثلات الأصوات"، في حين أن **الكتابة** "ترسم إيماءات الفكرة " (**Œuvres**,p.854).

(٢٠٩) "المكتوب، ذلك التحليق الضمني للتجريد، يستعيد حقوقه في مواجهة سقوط الأصوات العارية .(Lemystère dans les Lettres , Œuvres,p.385)

(٢١٠) انظر مقاله حول "ليون ديه" : يصرح "مالارميه" - بشكل خاص - أن أنساق التكرار هذه تنتسب للشعر الأجنبي بأكثر ممَّا لشعرنا، ويحيل - في إحدى الملحوظات - إلى "إ. بو" و "أولالوم" (Œuvres,p.691).

(٢١١) **Crise de Vers** (فقرة كتبت عام ١٨٩٢)، Œuvres,pp.367 - 368

(٢١٢) خطاب كتبه "مالارميه" إلى "غيل" بصدد "أساطير الروح والدم" في ٧ مارس ١٨٨٥، وأعيد نشره في **Propos sur la Poésie** , p.140. قارن فيما يلي. بالفصل الثاني من القسم الثاني من هذا الكتاب .

(٢١٣) خطاب إلى "كازاليس"، ٣ مارس ١٨٧١، **Propos sur la Poésie**,p.170

(٢١٤) كتبت قصيدة "شيطان التماثل" - كما رأينا - عام ١٨٦٧؛ ومن المحتمل تماماً أن "مشهد مقطوع" - المنشورة في "لاريبيبليك دي ليتر "عام ١٨٧٥ - ليست إلا قصيدة أقدم منها ومعدلة بدرجة كبيرة : وهي منشورة في" لاريبيبليك دي ليتر" إلى جانب "شكوى الخريف" و"ظاهرة مستقبلية" و"رعشة شتوية" المكتوبة كلها حوالي عامي ١٨٦٤-١٨٦٥، تحت عنوان "صفحات منسية" .

(٢١٥) قارن رد "مالارميه" على "جول هارت" عام ١٨٩١ : "الأشياء موجودة، وليس علينا أن نخلقها، ليس علينا إلا أن ندرك العلاقات بينها، وخيوط هذه العلاقات هي التي تشكل الأبيات وتوزعها أوركستراليا" .(Œuvres,p.871)

(٢١٦) **L'œuvre poétique de S.Mallarmé**, Droz ,1940,p.299.

(٢١٧) النسخة الأولى من هذ القصيدة - الّتي يعود تاريخها إلى عام ١٨٦٥ - أعيد نشرها في هوامش "**المؤلفات**"، ص ١٤٤٨-١٤٥١، وتسمح بعقد مقارنة مفيدة - قارن السيدة "نوليه"، **مرجع سابق**، ص ٢٢٨-٢٤٧)؛ وقد عثر البروفيسور "موندور" - من ناحية أخرى - على نسخة ثانية وسيطة منها، ونشرها في كتابه **Histoire d'un Faune**, Gallimard, 1948

(٢١٨) علامة أولى، أشار إليها البروفيسور "موندور" في خطاب إلى "كازاليس" بتاريخ ١٨ يوليو ١٨٦٨: "حوض أسماك تعبره زعانف أسماك غامضة، فضية، قديماً ... " (**Vie de Mallarmé**,p. 270)

(٢١٩) قارن بالجملة الأخيرة، المميزة، من مقال عن "ليون ديبي"، المنشور في نوفمبر ١٨٧٢ : "الروح المضمرة، التي لا تتشبث بكلمات الشاعر المختار المألوف، منذورة للعدم، إن لم تضح إلى الله بالمجموع العاجز عن طموحاته" (**Œuvres**,p.694)

(٢٢٠) انظر **Mallarmé**, Messein , 1931,p.21-22 : "مدعوا إلى التأمل المهني في مفردات وتركيب الجملة المقارن بين الفرنسية والإنجليزية، اعتاد على ألا يعتبر السياقات النحوية التقليدية ثابتة، لكن بأن يخاطر بتجديدات خصبة ؛ إنه يتغلغل بعمق في جوهر الشعر المرئي كفن للغة" . لكن من التعسف تماماً أن نضيف - مثلما يفعل "روبير" - "وهكذا وضعه القدر في حلبة اكتشافاته الكبرى" .

(٢٢١) انظر مقال "ليون لومونييه" **Baudelaire et Mallarmé traducteurs de Poe, dans les Langues Modernes** , janvier février - 1949,p.47-57. وعلينا أن نشير إلى أن "مالارميه" لم يعرف الإنجليزية جيداً، وهو ما يمكن أن يفسر - إلى حد ما - أن "يستنسخ"، بذلك، ترجمته للنص الإنجليزي .

(٢٢٢) لومونييه، مقال سبق ذكره، ص٥٦. انظر -في هذا الصدد -كل الفصل الصائب والواسع الاطلاع في J. Schérer, **L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé**, Droz, 1947, **L'influence anglaise**, p. 19 - 33.

(٢٢٣) E. Noulet, **L'œuvre Poétique de S. Mallarmé**, Droz, 1940, p. 160. وينبغي الرجوع إلى فصل "مالارميه مترجماً لبو" ص ١٥٨-١٧٣ .

(٢٢٤) **L'Expression Littéraire dans l'œuvre de S.Mallarmé,p.**226.

(٢٢٥) **Œuvres,p.**655 .

(٢٢٦) **Œuvres,p.**720. نشرت المجموعة – التي لـم يكن قد عثر عليها حتّى هذه اللحظة، من "الموضة الأخيرة" -- للمرة الأولى في طبعة "لابلياد" .

(٢٢٧) **Œuvres,p.**735.

(٢٢٨) يتعلق الأمر بسقف شقة مؤجرة : "أبيض مثل ورقة بلا قصيدة، وأرحب، أو محجوب بالسحب على لازورد بمقدار المتر، إنها **السماء** الممنوحة لنظرة الضيف، المرفوع العينين والمغمور في مقعده" (**Œuvres,p.**770) .

(٢٢٩) **Œuvres,p.**763; cf. Thibaudet, **la poésie de stéphane Mallarmé** , Gallimard, 1926,p.105. ويشير "تيبوديه" أيضاً، ص ١٠٦، إلى أن "إثارة موضوعٍ ما، بالنسبة له، هو استدعاء لفكرته، بطريقة بارعة، وهو التسامي به من خلال وسيط التشابه إلى أجواء العقل والإنسجام" .

(٢٣٠) **Œuvres,p.**806.

(٢٣١) تبدأ قصيدة النثر بهذه المصادرة الفريدة على المطلوب : "بارع هو الواقع، الناجع في تثبيت الوسيلة العقلية بين سرابات واقعةٍ ما، لكنه يرتكز – من هنا بالذات – على وفاق كوني معين ؛ ولنتأمل – إذن – ما إذا لم يكن، في المثال، ثمة مظهر ضروري، جلي، وبسيط، يستخدم كنمط" . ويواصل "مالارميه" : "أريد – في سبيل نفسي وحدي – أن أكتب كيف استرعت نظري كشاعر هذه الحكاية، قبل أن ينشرها الصحفيون على العامة المدربة عل أن تضفي على كل شئ طابعه الشائع" **Œuvres,p.**276 . فخلال أحد العروض، انتصب دُب فجأة ضد المهرج الّذي كان يناوره واحتضنه بخطورة، إلى اللحظة التي دفعه طُعم قطعة من اللحم إلى أن يترك غنيمته : هاهي، بأسلوب "الصحفي" "الحكاية" التي لـم أجدها في أي موضع بجرائد هذه الفترة، مثلما لـم أجد أيضاً أية إشارة إلى مسرح "السفاهات" .

(٢٣٢) قارن بصفحات "مالارميه" عن الرقص، وبشكل خاص عن الموسلين الذي يحجب ويعري الراقصة : "نعم، فتشويق الرقص، كهيبة متناقضة أو أمل في رؤية الكثير أو ما لا يكفي، يتطلب إطالة شفافة" . (**Œuvres,p.**311)

(٢٣٣) ونجد في نص ١٨٩٦ – الأكثر غموضاً أيضاً – "بفعل تفوقنا" بدلاً من "ضحية .." .

(٢٣٤) الدب – فيما يظن "مالارميه" – يطلب من المهرج أن يشرح له" هذه الأجواء من البهاء، والتراب والأصوات ".

(٢٣٥) نص عام ١٨٩٦ : "متواضعون" .

(٢٣٦) انظر **Œuvres**, Notes,p.1532

(٢٣٧) انظر "**بيبليوجرافيا** "ديوان "**هذيانات**"، التي كتبها "مالارميه" عام ١٨٩٦ **Œuvres,p.**1570.

(٢٣٨) Le Mystére dans les lettres, **Œuvres,p.**385.

(٢٣٩) "كنت أقول أحياناً إلى ستيفان مالارميه ... " (**Nouvelle Revue Française**, 1er mai 1932, p. 826)

(٢٤٠) يذكر "برونو" – في كتابه **Histoire de la Langue Française** – مثالاً مدهشاً مستمداً من رواية "بيزنطى" للكاتب الرمزي "ج.لومبار" : "محلات وطيئة، ذات فتور من وميض، كانت تعرض التباسات في شكل

بضائع" (t.VIII, **XIX°. siècle et période contemporaine**, p.805)

(٢٤١) قارن بما سبق قوله بصدد "الانتقال" الذي يتوجه "من الواقعة إلى المثال"، ص ٢٦٦ . "والحديث لا علاقه له بحقيقة الأشياء إلا بصورة تجارية"، كما يقول في موضع آخر "مالارميه" : "ففي الأدب، يكفي أن يتم التلميح إليها، أو الاحتفاظ بصفتها لتندمج بها فكرة معينة" (**Œuvres**,p.366).

(٢٤٢) يسمى "مالارميه" الموسلين "وشاح العمومية" الذي يجعل من الراقصة تجريداً، بدلاً من امرأة خاصة (**Œuvres**,p.311)

(٢٤٣) J. Schérer, **L'Expression Littéraier dans l'œuvre de Mallarmé** , Droz, 1947,p.161 .

(٢٤٤) هذان التعبيران – المستمدان من "حكايات هندية" و"لوران تيلاد" ذكرهما "شيرير"، ص ١٥٣ ؛ وسأضيف أننا نقرأ في "الموضة الأخيرة" : "محب للعواصف وأوراق الشجرة"

(٢٤٥) شيرير، **مرجع سابق**، ص ١٦١ .

(٢٤٦) مذكور في Mondor, **Mallarmé plus intime** , Gallimard, 1944,p.214,n.2

(٢٤٧) Montesquieu, **Cahiers**, Grasset, 1941,p.73.

(٢٤٨) قارن بـ **Bibliographie des Divagations** (**Œuvres**,p.1569)

(٢٤٩) **Stéphane Mallarmé, un héros** (Mercure de France,1899,p.39).

(٢٥٠) **La Musique et les Lettres**,p.645.

(٢٥١) **Mallarmé, l'homme et L'œuvre,** Hatier, 1953,p.97. قارن بما سبق، ملحوظة ٢٠٢ .

(٢٥٢) قارن بـ Michaud, **Mallarmé, l'homme et l'œuvre**, Hatier, 1953,p.147

(٢٥٣) بالنسبة لشاسيه، على سبيل المثال، فإن كلمة" Oublies – منسية"، الواردة في "الغابات المنسية عندما يمر الشتاء المظلم" (**Œuvres**,p.854)، إنما تعني –حسب أصل كلمة " Obliviscor "لدى "ليتريه" – "قد جعل كابياً، أبيض ثلجياً" ؛ وتعنى La Chimère عنزة، إلخ ... لكن الأمر يتعلق بتراكمات طباعية أو "بريق من أسفل" : فالقصيدة – بكل بساطة – تريد أن تقول شيئاً آخر غير ما تقوله، إنها كتابة شعرية يجب ترجمتها بوضوح . قارن بـ**Les clefs de Mallarmé** , éd . Montaigne, 1954,p.121,140,199

(٢٥٤) **La Déclaration Foraine** (**Œuvres**,p.280).

(٢٥٥) قارن بـ **Le Nénuphar Blanc**,p.284 : "كانت قد صنعت من هذا الكريستال مرآتها الداخلية بعيداً عن التطفل الساطع لبعد الظهيرة، كانت تأتي إليها، والبخار الفضي البارد للصفصاف سرعان ما لا يعدو إلا صفاء نظرتها المعتادة في كل ورقة" .

(٢٥٦) **Œuvres**,p.279.

(٢٥٧) هذا الاستخدام الملتبس لكلمة" Offre – يقدم" ذكره "شيرير" في **L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé** , Droz, 1947,p.115

(٢٥٨) Le mystère dans les lettres (**Œuvres**,p.386).

(٢٥٩) العبارة قالها "ميشو"، في **Le Message du Symbolisme**, Nizet , 1947,t.I. ,p.181

(٢٦٠) Maurice Guillemot, **Villégiature d'artistes**, Flammarion,1898, Mondor, **Vie de Mallarmé**, p.507.

(٢٦١) Le style de Mallarmé , **La poésie de S.Mallarmé**, Gallimard 2° éd., 1926,p.313-332.

(٢٦٢) ولأن "مالارميه" لم يكتب بالفعل قصائد نثر، بين عامي ١٨٧٥ و ١٨٨٥، فإن هذا البُعد الأول لتركيب جملته الفريد لم يتضح نثراً إلا في قصيدتين : "شيطان التماثل" ١٨٧٤و"مشهد مقطوع" ١٨٧٥ .

(٢٦٣) **LA Vogue**, 1886,n°. 12,p.420.

(٢٦٤) سبق أن تحدثت - كما نذكر - عن "انطباعية" رامبو، الذي كان يستخدم، بصورة واضحة، تقنية شديدة الاختلاف، لكن نقطة انطلاقه مماثلة لها (قارن بما سبق، ص ٢٣٦) .

(٢٦٥) **Le Démon de L'analogie** (Œuvres,p.275) .

(٢٦٦) **La poésie de Stéphane Mallarmé** , Gallimard , éd. 1926, p. 336.

(٢٦٧) إنه يريد في "رمية نرد" فكراً يتم "تقديمه في نشأته نفسه" ،حيث - كما يقول - "يولد ويتطور تحت أنظارنا بكل مجموع الصور المتجاورة والتابعة، التي يتضمنها أو يوقظها في الذهن كلّما تجسد". (**Essai sur la poésie et la pétique de S. Mallarmé**, Lausanne, Mermod, 1949, p. 151). إنه إنكار -حسبما أعتقد- للمظهر **النهائي** للقصيدة المالارمية، حيث يتم إدراك المستويات المختلفة من الأصل بقيمتها ومكانها الخاص، كما في سيمفونية .

(٢٦٨) مشهد مقطوع (**Œuvres**,p.276)

(٢٦٩) **المرجع السابق**، ص ٢٧٧.

(٢٧٠) **Thèmes anglais pour toutes les grammaires**, Gallimard, 1937, Préface, p.15 .

(٢٧١) قارن بما سبق، ص ٣٥٠.

(٢٧٢) عام ١٨٩٨(**Œuvres**,p.883).

(٢٧٣) "السر الخفي في الآداب" (**Œuvres**,p.386) . وهذا النص، المكتوب عام ١٨٩٦، هو - في آن - تبرير لأنساق الكتابة المالارمية، ومطالبة بـ "امتيازات خالصة" لم يكن معترفاً بها حتّى ذلك الحين إلا للموسيقى وحدها: "أعلم أن المطلوب حصر السر الخفي في الموسيقي، عندما يطالب المكتوب به" (**Œuvres**,p.382 et 385).

(٢٧٤) **La poésie de Stéphane Mallarmé** , Gallimard , 1926,p.325.

(٢٧٥) Schérer, **L'expression Littéraire dans l'œuvre de Mallarme**,p. 186.

(٢٧٦) **Œuvres**,p.287.

(٢٧٧) **مرجع سابق**، الجزء الثالث، القسم الثالث : عمق الجملة ،ص ١٨١-١٨٨ .

(٢٧٨) حسب "بوازا"، يستخدم مالارميه" تركيبة لا نجد مفتاحها - إلى حد ما - إلا في التركيبة اللاتينية": (**Le Symbolisme: De Baudelaire à Claudel**, Renaissance du Livre, 1919,p.87); cf . Schérer, **op. cit.**: **L'influence latine**,p.33-36

(٢٧٩) عروس النيل البيضاء (**Œuvres**,p.284)

(٢٨٠) **المرجع السابق**، ص ٢٨٥ .

(٢٨١) Thibaudet, **la poésie de S. Mallarmé**, Gallimard, 1926, p. 328.

(٢٨٢) المجد (**Œuvres**,p.288)

(٢٨٣) هذه الجملة من "مشهد مقطوع" : "الحادث الأكثر جدة ! أثار انتباهي" (**Œuvres**,p.276) لم تكن تتضمن أبدا علامة تعجب في نص عام ١٨٧٥ . حول استخدام علامة التعجب، قارن، شيرير، **مرجع سابق**، ص٥٣-٥٥.

(٢٨٤) عزلة (**Œuvres**,p.407)

(٢٨٥) رد على "ش. موريس" حول موضوع" إ.بو" (**Œuvres**,p.872)

(٢٨٦) Le Mystère dans les Lettres (**Œuvres**,p.387).

(٢٨٧) قارن – في "سحر" : "استحضار الموضوع المخفي، في ظل جلي، بكلمات موحية، ليست مباشرة أبداً، متقلصة إلى صمت مساو، يقتضي محاولةً تقترب من الخلق" (**Œuvres**,.400).

(٢٨٨) قارن – فيما يلي – بالجزء الثاني، الفصل الثاني.

(٢٨٩) قارن بخطاب السيرة الذاتية الموجه إلى "فيرلين" في نوفمبر ١٨٨٥(**Œuvres**,p.663).

(٢٩٠) **Propos sur la Poésie** , 1953,p.141.

(٢٩١) ويخبرنا خطاب من "مالارميه" إلى "ج.كان" – وقد أطلعني عليه البروفيسور "موندور" – أية وساوس منعت الشاعر من نشر "الكنسي" في مجلة فرنسية : "أمَّا فيما يتعلق بما ينشره "بيكا"، فليس هناك سوى مقطوعة نثر غير منشورة، ولسوء الحظ فلا أستطيع طبعها هنا، كجامعي : "الكنسي" ؛ وتدركون على الفور لماذا" (خطاب إلى "ج.كان"، أبريل ١٨٨٦، مجموعة "هـ.موندور") .

(٢٩٢) كان "مالارميه" قد استأجر – في "فالفين"، عام ١٨٧٤ – بيتاً صغيراً قريباً من "السين"، وكان يقضي جانباً من أيامه في الصيف في التجذيف بنهر السين، "في زورق من خشب الأكاجو" (قارن بـ **Œuvres**,p.665). وفي ١٩ يونيو ١٨٨٥، يتحدث – في خطاب له – عن قصيدته النثرية المخططة، التي "لم تكن تجيء"، فالأحدوثة كانت تبدو له "حكائية بإفراط" (Mondor, **Vie**, 480).

(٢٩٣) تيبوديه، **المرجع السابق**، ص ١٣٧.

(٢٩٤) نتذكر أبيات "ظهور "، عن "عطر الحزن" الذى يترك قطاف حُلم فى قلب من قطفه.

(٢٩٥) **Œuvres**,p.286.

(٢٩٦) عروس النيل البيضاء (**Œuvres**,p.285).

(٢٩٧) سنجد النص الأول من "**سيمفونية أدبية**" (المكتوب عام ١٨٦٤) في "**المؤلفات**"، ص ٢٦١، والثاني (عن التجارب التي يرجع تاريخها إلى حوالي عام ١٨٨٠)، والثالث، وهو النص المنشور في "هذيانات"، في "ملاحظات" **المؤلفات**، في صفحتي ١٥٣٩ و١٥٤٠، على التوالي .

(٢٩٨) انظر **Goëland**، عدد مارس – أبريل ١٩٤٤.

(٢٩٩) **Œuvres**,p.1552.

(٣٠٠) **Œuvres**,p.278.

(٣٠١) قارن بما سبق، تحت عنوان "مالارميه واللغة": "**الانتقال السماوي** (...) **يمضي من الواقعة إلى المثال**".

(٣٠٢) قارن في "**تصريح جوال** ": "بالذراع البريء تسترخي على"، ص٢٨٠؛"العادة الباردة لصوته"، ص٢٨٣.

(٣٠٣) **La poésie de Stéphane Mallarmé** , Gallimard, 1926, p. 83.

(٣٠٤) إذا ما رأى شخصاً يجذف، ويغطي رأسه بشكل غريب، بقبعة طويلة : "انظروا، يقول "مالارميه"، هذا المجذف الخيالي: إنه يضع هذه القبعة الجميلة محل مدفأة البخار التي يحلم بها". وأمام خرطوم الري: "كل ما يتبقى لنا من ثعبان سفر التكوين" (قارن بـ Mondor, **Vie de mallarmé** , p. 534).

(٣٠٥) رد على "استقصاء"، "عن القبعة الطويلة" (**Œuvres**,p.881). وقد طرزت "كورتلين" تنويعات ممتعة عن "الشهاب المعتم" في كتابها **Histoires de Montmartre** تحت عنوان Les Météoes .

(٣٠٦) تصريح جوال (**Œuvres**,p.281)

(٣٠٧) قارن في "**صراع**" ":"إنهم يرفعون، وقت الراحة، في خندق، الخطوط الزرقاء والبيضاء العرضية لألبسة البحر، مثل طبقة مائية، شيئاً فشيئاً (ملابس آه !كم إن الإنسان هو النبع الذي يبحث عنه)" (**Œuvres**,p.355)

(٣٠٨) Œuvres,p.281.

(٣٠٩) Œuvres,p.358.

(٣١٠) يبدو أن "**ذكريات**" قد تمت مراجعتها عام ١٨٨٨، لإرسالها إلى "ديمان"، ناشر "**صفحات**"؛ ولنذكر أن هذه القصيدة - قبل نشرها في "صفحات" - قد نشرت في عدد يونيو ١٨٩٠ من مجلة **Jeune Belgique**

(٣١١) عدد ٦ أكتوبر ١٨٨٨، (ترجمة لمقال ظهر في Fanfulla della Domenica de Rome، ٢٣ سبتمبر ١٨٨٨، تحت عنوان Poemucci in prosa، وسيعاد نشره - بشكل أكثر اكتمالاً - في Revue indépndante، في فبراير ومارس ١٨٩١: ويتحدث فيه "بيكا" عن "برتران"، ولكن - بالأساس - عن "بودلير" و"مالارميه") .

(٣١٢) قارن بـ Mondor, **Vie de Mallarmé**,p.461

(٣١٣) قارن بـ Mondor, **Vie de Malarmé**,p.502. وسيجيب "مالارميه" على هذا السؤال لـبرت موريسو: "كيف؟ لكنني - بالنسبة لطاهيتي - لن أكتب بشكل آخر".

(٣١٤) الكنسي (**Œuvres**,p.286).

(٣١٥) **مشهد مقطوع**، ص ٢٧٧.

(٣١٦) في "تصريح جوال"، ص ٢٨٠. قارن بـ Thibaudet, **la poésie de S. Mallarmé**, p. 235 - 236

(٣١٧) **تصريح جوال**، ص ٢٨٠.

(٣١٨) **Crise de vers**,p.366.

(٣١٩) **المرجع السابق**، ص ٣٦٨ .

(٣٢٠) قال لموكلير : "كم من المرات، قررت أن أشرع في كتابة الكتب التي أحملها في عقلي، مكتفياً بشكل فرنسي مألوف، من النوع الفصيح والبليغ إلى حد ما، مع إيقاعات وعبارات من النمط الشائع، وأقسمت لنفسي أن أتمرد، ثم - في لحظة البداية - كنت أشعر أنني لا أستطيع، وأنه لا يحق لي تقييم الشكل المكتوب بهذه الطريقة، وكنت أبداً في دراسة ما يتطلبه (هذا الشكل)" (Mauclair, **L'Art en silence**, Ollendorf, 1951, p. 675).

(٣٢١) خطاب من "دوجاردان" إلى "مالارميه"، ٧ سبتمبر ١٨٨٦، ذكره "موندور" في كتابه، **Vie de Mallarmé**, p. 488. وقد نشر "دوجاردان" - عام ١٨٨٥ - في **Revue Wagnérienne**، "ريتشارد فاجنر، حلم يقظة شاعر فرنسي"، "نصف مقال، نصف قصيدة نثر"، حسب تعبير "مالارميه" (قارن بـ **Œuvres**,p.1585)

(٣٢٢) قارن بـ **Œuvres**,p.1569.

(٣٢٣) رد على "استقصاء" جول هارت (**Œuvres**,p.687).

(٣٢٤) قارن Le Mystére dans les Lettres (**Œuvres**,p.386)

(٣٢٥) قارن بما سيلي، القسم الثاني، الفصل الثاني .

(٣٢٦) عام ١٨٩١، قارن بـ **Œuvres**,p.870

(٣٢٧) حول هذا النسق المزدوج، انظر ، Schérer, **L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé**, Droz,1947, p.205 et sq. وأيضا دراستي **L'Aprés-Midi d'un Faune** ضمن كتابي **Mallarmé et la musique**

(٣٢٨) إلى ج . هوريه، **Œuvres**,p.868

(٣٢٩) Crise de vers (**Œuvres**, p. 367) .

(٣٣٠) "حلية نهائية، لكن ليست للخروج، سيف وزهرة، إلى حدّ ما، ووفقاً لدافع مدروس..." (Crise de vers، قسم مكتوب عام ١٨٩٢، **Œuvres**, p.362).

(٣٣١) كتب إلى "فيليه جريفان" عام ١٨٩٣ : "إن إيقاعكم الشخصي يتوطد بكل تأكيد"، مكرراً عبارة "فيليه

جريفان" نفسه (انظر ما سيلي بالفصل الثاني من القسم الثاني، رقم ٢٦٣) .

(٣٣٢) "إنكم تفتحون إحدى الطرق، طريقكم ..." (خطاب إلى "كان"، ٨ يونيو ١٨٨٧، **Propos sur la poésie, p. 155**) . قارن - في **الموسيقى والآداب**: "الشعر الحر (كما أقول كثيراً) هو تغيير فردي" (Œuvres,p. 644) ومع ذلك، فإن فكرة "أن كل فرد إنما يأتي بعروض شعري جديد، مشاركاً في إلهامه"، تبدو مثيرة للضحك بالنسبة لمالارميه (قارن بـ Œuvres,p.364).

(٣٣٣) ينبغي - في هذا الصدد - قراءة الخطاب الموجه إلى "ج. كان"، **Propos sur la poésie, p. 155**

(٣٣٤) ملحوظة ملحقة بـ "**الموسيقي والآداب**" (١٨٩٤) (Œuvres,p.655)

(٣٣٥) في Crise de vers (نص عام ١٨٩٢) (Œuvres,p.362)

(٣٣٦) **Propos sur la Poésie, p. 183.**

(٣٣٧) قارن في رد "مالارميه "على "ج. هوريه"، عام ١٨٩١ :" ... نشعر بالضجر من الشعر الرسمي، ويشاطرنا مؤيدوه حتّى هذا الضجر" (Œuvres,p.867).

(٣٣٨) قارن بالسيرة الذاتيه المرسلة إلى "فيرلين "عام ١٨٨٥(Œuvres,p.663).

(٣٣٩) قارن بخطاب ١٠ نوفمبر المرسل إلى "ث. دوريه" : "العمل الضخم، الذي يمثل سجادة بينيلوب الخاصة بي، يتقدم ببطء، بسبب عملي النهاري ومرضي الليلي . لم أعد أنام مطلقاً . المهم أن أصل إلى إحالتي إلى المعاش التي ستحدث خلال عامين : آنئذ،كل شئ للآدب!" (**Propos sur la Poésie, p. 147**) ؛ وكان على "مالارميه" أن ينتظر حتّى نهاية ١٨٩٣ ...

(٣٤٠) **Propos sur la Poésie,p.130.**

(٣٤١) قارن بـ Crise de Vers (Œuvres,p.361) . كان "مالارميه" - عام ١٨٩١ - يقول إلى "ج. هوريه": "ما منحني وضع زعيم مدرسة، هو أولاً أنني اهتممت دائماً بأفكار الشباب ؛ وبعد ذلك، إخلاصي بلاشك في معرفة ما هو جديد في جعبة آخر القادمين" Œuvres,p.869

(٣٤٢) قارن بملحوظات "مالارميه" حول اللغة (Œuvres,p.854). ويبدو لي أن "مالارميه" يستعيد تأملات عام ١٨٦٩ - فيما يتعلق بالشعر والنثر - حول الكتابة والكلام، هذين النمطين في تطور الكلمة عبر "مراحل الفكرة والزمن في الوجود، أي حسب الحياة والروح" .

(٣٤٣) ملاحظة ملحقة بـ "**الموسيقي والآداب**" (Œuvres,p.655).

(٣٤٤) خطاب مرسل إلى "رودنباخ" في ٢٨ يونيو ١٩٨٢ حول كتابه Bruges la Morte ،حيث تتناوب القصائد المنظومة والقصائد النثرية؛ قارن **Propos sur la Poésie** ,p. 177.

(٣٤٥) حول هذه الأنساق الشكلية المتنوعة، وحول جماليات "العودة الأبدية"، قارن - فيما بعد - بالفصل الخاص بـ "**جمالية قصيدة النثر**"

(٣٤٦) قارن بما سيلي بعد ذلك، بالفصلين الثاني والثالث من القسم الثاني .

(٣٤٧) قارن Œuvres,p.655

(٣٤٨) Œuvres,p.644 يتم التعبير عن نفس الفكرة - في شكل مماثل على نحو ظاهر -في الرد على "ج. هوريه" (Œuvres,p.867)، وفي Etalages عام ١٨٩٥ (Œuvres, p. 375).

(٣٤٩) قارن بخطاب "مالارميه" إلى "جاري"، **Propos sur la Poésie, p 181** . وسيتم تناول كل المؤلفات المذكورة أعلاه في القسم الثاني .

(٣٥٠) Œuvres,p.644.

(٣٥١) إلى حد معين، تذكر فنون الفراغ – حيث كل شئ **متزامن** – بالشعر المرجّع jeté "باضطراد أقل ممّا هو متزامن بالنسبة للفكرة"– في حين أن النثر يدخل، بداهة، ضمن فنون الزمن .

(٣٥٢) قارن بـ Œuvres,p.367

(٣٥٣) قارن بما سبق،تحت عنوان "اللغة الشعرية".

(٣٥٤) في مقاله Le Livre, Instrument spirtuel المنشور عام ١٨٩٥، في Revue Blanche (**Œuvres**, p.380)

(٣٥٥) المرجع السابق، **Œuvres**,p.381

(٣٥٦) **المرجع السابق**، ص ٣٨١-٣٨٢.

(٣٥٧) قارن بمقالي عن **Le Coup de Dés de Mallarmé replacé dans la perspective historique** (Revue d' Histoire Littéraire, avril - juin 1951, p. 183 - 184)

(٣٥٨) Le Mystére dans les Lettres (**Œuvres**,p.387).

(٣٥٩) قارن بـ **Propos sur la Poésie**,p.185

(٣٦٠) وهو يستخدم نفس التعبير فيما يتعلق بـ "رمية نرد" (**Œuvres**,p.455).

(٣٦١) **Œuvres**, p.655.

(٣٦٢) قارن بـ **Variété II** (N.R.F.,1930 ,p.199)

(٣٦٣) Le Mystére dans les Lettres (**Œuvres**,p.387).

(٣٦٤) **بيبليوجرافيا** ديوان "**هذيانات**"، أعيد نشرها ضمن **Œuvres**, p.1569 - 1570.

(٣٦٥) قارن بما سيلي في القسم الثاني، الفصل الثاني.

(٣٦٦) لا يبدو – أيًّا كان ما قيل أحياناً – أن "مالارميه" قد وضع في اعتباره، في حديثه عن "قصيدة نقدية"، مؤلفه "رمية نرد" . وأنا أؤيد – تماماً، في هذه المسألة – رأي "ر.ج. كون" في **L' œuvre de Mallarmé: Un Coup de Dés**, Librairie Les Lettres, 1952, p.483 - 484.

(٣٦٧) "ألا تجدون أنه فعل جنوني ؟"، هكذا قال "مالارميه"، عند قراءته لقصيدته إلى "فاليري" (قارن بـ (Valéry, **Variété II**, Gallimard, 1930, p. 180

(٣٦٨) مقدمة "رمية نرد" (**Œuvres**,p.456)

(٣٦٩) مقدمة "رمية نرد" (**Œuvres**,p.455)

(٣٧٠) الذي يرويه إلى "جيد" في خطاب بتاريخ مايو ١٨٩٧، وقد ذكره البروفيسور "موندور" في مقدمته لدراسة "ج. ديفيز" : **Vers une explication rationnelle du Coup de Dés**. Corti, 1953, p.15.

(٣٧١) قارن بـ Thibaudet, **La poésie de S. Mallarmé**, Gallimard, 1926 (1^er édition, 1912)), p. 417.

(٣٧٢) قارن بمقالي حول "رمية نرد" **Le Coup de Dés replacé dans la perspective historique** (Revue d 'Histoire Littéraire, avril - juin 1951, p. 192- 193)؛ وقد نشر خطاب "مالارميه" إلى "غيل" في **Propos sur la Poésie**, p.149- 150

(٣٧٣) في العدد نفسه من Revue Wagnérienne، حيث نشر "حلم يقظة" لمالارميه عن "فاجنر"، في ٨ أغسطس ١٨٨٥، يجاري "دوجاردان" الشاعر (أو ينتحله) كي يمتدح فكرة الكتاب، ذلك "المسرح المثالي" . حول "فاجنرية" الرمزيين، قارن بما يلي، تحت عنوان "موسيقى وتأثير فاجنر"، الفصل الثاني من القسم الثاني.

(٣٧٤) حول هذه المؤلفات، قارن بما يلي، في القسم الثاني، الفصل الثالث .

(٣٧٥) "فكرة" بالمعنى الشعري، أو "مركَّب" ذهني، قارن بـ Claudel, **Positions et Propositions**, Gallimard, 1928, t.I, p. 10.

(٣٧٦) مقدمة "رمية نرد"، ص ٤٥٥.

(٣٧٧) "إن استخدام أو نفي العلامات الاصطلاحية يشير إلى النثر أو الشعر، وكل فننا على نحو خاص : وهي ترد هنا بفعل مزية تقديم الراحة الصوتيه التي تحدد مدى الدفقة، دون هذه الحيلة الطباعية ؛ وعلى النقيض، فهي ضرورة في النثر . " (Solitude, **Œuvres**, p. 407)

(٣٧٨) حول الأنساق الإيقاعية للشعر الحر (والمنتظم في "مقاطع" على الأغلب)، قارن بما يلي بالفصل الثالث من القسم الثاني، تحت عنوان "إيقاعات قصيدة النثر".

(٣٧٩) قارن بجملة " **الموسيقي والآداب**" السابق ذكرها، ص ٣٥٦ .

(٣٨٠) مقدمة رمية نرد (**Œuvres**,p.455).

(٣٨١) يبدو أن "مالارميه" كان يوضح لكلوديل أنه إنَّما "أراد أن يتخذ دعوة نحوية كنقطة انطلاق لكل من أجزاء قصيدته، الطباعية، والمتعلقة بالنشأة الكونية"، يمكن لها أن تكون "على سبيل المثال، هـذه الكلمـات: **إذا ما كنت**، أقرن إصبعين يتظاهران وهما يقرصان الرداء الشفاف بنفاد صبر الأقلام بـإزاء الفكـرة " (**Positions et Propositions**, Gallimard, 1928, t.I, p. 31).

(٣٨٢) قارن في "**الموسيقي والآداب**" "بـ" الملل إزاء الأشياء إذا ما تأسست راسخة ومهيمنـة"، ص ٦٤٧ . ونعلم إلى أي حد كان "مالارميه" يحقد على الروائيين الّذين يفرضون علينا كائنات حقيقية بشكل زائد، مستعارة "من زي الحياة الموحد" (Etalages, **Œuvres**, p. 375).

(٣٨٣) مقدمة "رمية نرد" (**Œuvres**,p.455).

(٣٨٤) في الطبعة الثانية وحدها (وكانت تطبع لحظة وفاته)، استطاع "مالارميه" تحقيق الرغبة التي استبدت بقلبه في أن يتخذ **الصفحة المزدوجة** كوحدة واحدة، لتصبح القراءة محكومة بالصفحتين في آن : وهذا النص النهـائي هـو الذي ستنشره طبعة البلياد .

(٣٨٥) مقدمة "رمية نرد" (**Œuvres**,p.455).

(٣٨٦) مقدمة "رمية نرد" (**Œuvres**,p.854).

(٣٨٧) قارن Poizat, **Du Classicisme au Symbolisme**, éd . de la Nouvelle Revue Critique, 1929,p.199

(٣٨٨) قارن بـ Crise de vers (**Œuvres**,p.367) وبـ "**الموسيقي والآداب**"، حيث يطالب "مالارميه" بـ" استرداد" الأدب لكافة الوسائل التي تستخدمها الموسيقي، "قليل من صخب الإصاتات، القابلة للنقل، أيضاً إلى حلم"(ص ٦٤٩). وحول "مالارميه والموسيقى"، قارن بأطروحتي الثانوية .

(٣٨٩) G.Davies, **Vers une explication rationelle du Coup de Dés** Corti,1953,p.75.

(٣٩٠) يقول "مالارميه" – في Crise de vers, **Œuvres**,p.368 – "بالتأكيد ليس من خلال الإصاتات الأساسية بواسطة آلات النفخ النحاسية والوتريات وآلات النفخ الخشبية، بل من خلال الكلمة الذهنية في أوجها، ينبغي أن تنتج باكتمال ووضوح، كمجموع لكل العلاقات القائمة في كل شئ – **الموسيقى**" (Crise de vers, **Œuvres**, p.386).

(٣٩١) مقدمة "**رمية نرد**"، ص ٤٥٥ .

(٣٩٢) **Vers une explication rationnelle du Coup de Dés**, Corti,1953, p. 197 . ويتوصل "ج. ديفيز" –

بالتالي - إلى النتيجة الأقل إدهاشاً فيما يتعلق بـ "رمية نرد"، وهي أنه "ليس مختلفاً - بصورة جوهرية - عن بقية المؤلفات التي سبقته" (ص ١٩٨).

(٣٩٣) **Eléments de Poétique mallarméenne , d'aprés le poéme Un Coup de Dés**,ed. du Griffon, Neuchatel, 1947, p. 109.

(٣٩٤) العبارة لـ" ج. برليه" في **Le Temps Musical**, P.U.F.,1950, p.364. وهذا التوفيق بين الزمني واللازمني الذي سأعيد تناوله بصدد "جمالية قصيدة النثر" يتخذ، فيما يتعلق بمالارميه، شكل التوفيق بين الشعر اللازمني والنثر الزمني ؛ توفيق، أو تركيب، سبق أن تحدثت عنه.

(٣٩٥) **Variété II**, p. 199.

(٣٩٦) خطاب إلى "جيد" ١٨٩٧، مذكور في "ملاحظات" **Œuvres**,p.1575-1576

(٣٩٧) Autobiographie (**Œuvres**, p. 663).

(٣٩٨) Autobiographie (**Œuvres**,p.663). ولنذكر أن "مالارميه" يقول - عن هذا المؤلَّف: "إن نفس إيقاع الكتاب - اللاشخصي والمفعم بالحيوية، **حتّى في ترقيم صفحاته** - يتجاور مع معادلات هذا الحلم، أو النشيد الغنائي" (التشديد من عندنا - المؤلفة) .

(٣٩٩) **L' œuvre de Mallarmé, Un Coup de Dés**, Librairie Les Lettres, 1951, p. 41.

(٤٠٠) قارن بـ "**الموسيقي والآداب**" (**Œuvres**, p.646)

(٤٠١) قارن بـ "ر.ج. كون"، **مرجع سابق**، ص ٥٤ . وقد تأكد هذا المفهوم - بالطبع - عبر عدة نصوص لمالارميه، مثل النص الّذي يتخيل فيه متحدثاً عن المسرح - "رباعية متعددة في ذاتها تنتشر بشكل مواز لدورة أعوام متجددة" (**Œuvres**,p.313)

(٤٠٢) **Mallarmé**, Boivin, 1953, p. 173.

(٤٠٣) **Variété II**, p. 201.

(٤٠٤) ذكر "مالارميه" هذه الملحوظة عن "هاملت" في Crayonné au théâtre (**Œuvres**, p. 300) ؛ونعلم أن كافة النقاد قد لاحظوا - في "رمية نرد" - تذكيراً بهاملت المستدعى بـ "قبعة منتصف الليل"، وريشته، "ريشة وحيدة مضطربة"، هي في نفس الوقت ريشة الكاتب .

(٤٠٥) **Œuvres**, p. 473.

(٤٠٦) La philosophie du livre ,dans **Positions et Propositions**, Gallimard, 1928, t. I, p.123.

(٤٠٧) قارن بـ Kahn, **Symbolistes et décadents**, Vanier, 1902,p. 353. note

(٤٠٨) **Vers une explication rationnelle du Coup de Dés**, Corti, 1953, p. 170.

(٤٠٩) قارن بـ Autobiographie (**Œuvres**, p. 663)

(٤١٠) **Mallarmé et le rêve du Livre** (Mercure de France, 1er janvier 1953, p. 101) .

(٤١١) خطاب إلى " كان "حول "القصائد الأولى "لمالارميه (نثراً وشعراً حراً)، يسبقها تمهيد عن الشعر الحر، ذكره" موندور"، **Vie de Mallarmé** , p.779.

(٤١٢) **ملحوظة على الموسيقي والآداب** (**Œuvres** ,p.655): "ستكيف الغريزة في الشعر اللاشخصي والصافي، لتنطلق من العالم نشيداً من أجل إضاءة الإيقاع الجوهري فيه، وتلفظ - سدى - النفاية". قارن بما سبق، ص٣٨٢.

(٤١٣) **Œuvres**,p.456 . كان هذا الفصل قد كُتب عندما ظهر الكتاب بالغ الأهمية لـ Adéle Ayda, **Le**

drame intérieur de Mallarmé,éd. de la Turquie Moderne, Istanbul, 1955. وينبغي أن أذكر أن "ا.آيدا" – وهي تذكر، في نهاية فصلها الأخير، هذه الجملة من المقدمة بطريقة ناقصة – قد شوهت تماماً المعنى، وهو ما يثبته التعليق الذي تذكره : "نرى أن "مالارميه" قد تمسك بأن يعلن – للمرة الأخيرة – أن الخيال الخالص أو الحلم، وأن الأوجاع الميتافيزيقية أو أهوال العقل، كانت طبقاً له المصدر الوحيد للشعر" (ص ٢٦٨) .

(٤١٤) قارن بـ Le Livre, Instrument Spirituel (**Œuvres**, p.378)

(٤١٥) **Propos sur la Poésie** , p. 173.

(٤١٦) Crise de Vers (**Œuvres**, p.367-368).

(٤١٧) في مايو ١٨٩٧ (خطاب ذكره "موندور" في مقدمته لدراسة G.Davies, **Vers une explication Rationnelle du Coup de Dés**, Corti, 1953 , p . 13).

(٤١٨) قارن بـ H.de Régnier, **Figures et Caractères** (Mercure de France, 1901, p.43)

(٤١٩) Mondor , **Vie de Mallarmé** , p. 801. كان هذا الفصل قد كتب عندما نشر "ج. شيرير" الصفحات المزدوجة الّتي سجل فيها "مالارميه" مشروعاته لـ "**الكتاب**"، لـ "المؤلف" السيمفوني(**Le Livre de Mallarmé**, Gallimard, 1957).وسنجد هذه المشروعات موضع دراسة في الفصل الأخير من كتابي **Mallarmé et la Musique**.

(٤٢٠) قارن بـ Autobiographie (**Œuvres**, p. 663)

(٤٢١) **Œuvres**, p. 380.

(٤٢٢) وبالنسبة لـ "ر.ج. كون"، يطرح "رمية نرد" تشابهات مدهشة في مجال المعرفة والبنية مع Finnegans Wake لنفس المؤلف (قارن بـ **L'œuvre de Mallarmé, Un Coup de Dés**, Les Librairie Lettres, 1951, p. 26).

(٤٢٣) قارن بقصيدة Déception – في (1917) **Aquarium** – حيث يتم التأكيد على "تزامنية البنية"، باستخدام حروف طباعية مختلفة .

(٤٢٤) قارن بـ "سيمفونية"، في **La Plume** du 1[er] septembre 1900.

(٤٢٥) قارن بما يلي، القسم الثاني، الفصل الرابع، ملحوظة ٦٨.

(٤٢٦) قارن بالفصل الرابع، من القسم الثاني.

(٤٢٧) **Promenades Littéraires** (Mercure de France, 4[e] série,p.14).

(٤٢٨) مثلما يقول "مالارميه" نفسه، في سيرته الذاتية، **Œuvres**.p. 662. ولنذكر – على سبيل المثال – **République des Lettres de Mendés**(1875), **Scapin** (1886), la **Décadence** de Ghil (1886)، التي نشرت كل منها قصيدة نثرية لمالارميه في موجز عددها الأول .

(٤٢٩) قارن بـ Autobiographie (**Œuvres**,p.663).

(٤٣٠) **Œuvres**, p. 407 . وعنوان المقال: "عزلة"، ذو دلالة.

(٤٣١) وأول إعادة طبع لـ "**هذيانات**" في طبعة متداولة قد تمت عام ١٩٤٢!، لدى "شاربنتييه".

(٤٣٢) **Album de vers et de prose**, 1887 ; **Pages**, 1891; **Vers et Prose**, 1893; **Divagations** , 1897.

(٤٣٣) Autobiographie (**Œuvres**, p. 664).

(٤٣٤) الموسيقي والآداب (**Œuvres**, p. 645) .

*

المحتويات

القسم الأول

قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي

الفصل الأول: بودلير والغنائية الحديثة

الفصل الثاني: رامبو وخلق لغة شعرية جديدة

الفصل الثالث: لوتريامون والشعر الجنوني

الفصل الرابع: مالارميه وميتافيزيقا اللغة

*

مطابع انترناشيونال برس ت . ٣٤٧٤٢٥٩

دراسات ثقافية أجنبية

صدر في هذه السلسلة

مدخل إلى الأدب العجائبي / تزڤيتن تودوروف

الوضع ما بعد الحداثي / چان - فرانسوا ليوتار

مجتمع الفرجة / جي ديبور

تاريخ القرصنة البحرية / ياتسيك ماخوفسكي

الاغتراب / ريتشارد شاخت

حدود حرية التعبير / مارينا ستاج

أزمة منتصف العمر / إيدا لوشان

القصة ◆ الرواية ◆ المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع
الأدبية المعاصرة / ترجمة: د. خيري دومة

كبش الفداء / رينيه چيرار

نشوء الرواية / إيان واط

الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في مصر الشام / ز. ا. ليڤين

المثقفون / پول چونسون